

$$\frac{A_{10}}{872}$$

Maria Gabriella Riccobono

Dante poeta–profeta, pellegrino, autore

Strutturazione espressiva della Commedia
e visione escatologica dantesca



Copyright © MMXII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/ A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-XXXX-X

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: ottobre 2012

Indice

- 7 *Premessa*
- 11 *Capitolo I*
Dante poeta–profeta. Lo scriba, l'autore e il personaggio
1. Circa la compilazione di un regesto degli interventi dell'autore nella *Commedia*, 11 – 2. L'io del poeta che scrive nella *Commedia*, 14 – 3. L'autore, lo scriba–storico, il poeta–viator e il pellegrino raccontato, 20 – 4. Lo scriba estensore del resoconto, l'autore e il profetismo: una relazione difficile, 26 – 5. Le tre immagini del poeta, la visione e lo stile, 33.
- 41 *Capitolo II*
« Sternal la voce del verace autore »
1. Poeta e autore: per l'Alighieri valori semantico–referenziali diversi, 41 – 2. *Auctores* e poeti in volgare (*Vn*, *Cv*, *VE*), 44 – 3. Alla ricerca dell'*auctoritas* nella *Commedia*: i grandi poeti antichi e Dante, 50 – 4. Dante nella *Commedia*: poeta in volgare e profeta ma non autore, 54 – 5. Dio verace autore: l'*auctoritas* è dei libri ispirati ma non degli scrittori sacri, 58 – 6. Il poema sacro, i libri sacri, e il poeta senza *auctoritas*, 60 – 7. Il significato di *Par.* XVII, 112–134 e i limiti di Dante, regista e autore non-onnisciente, 63.
- 69 *Capitolo III*
« Veggio il novo Pilato sí crudele, / che ciò nol sazia ». Ezechiele e l'*Apocalisse* in *Purg.* XX
1. L'influenza dell'*Apocalisse* sugli ultimi canti del *Purgatorio* e le affinità tra *Purg.* XIX e *Purg.* XX, 69 – 2. La femmina balba, la sirena, la lupa e la « mala pianta che la terra cristiana tutta aduggia », 74 – 3. Le sette visioni di Ugo: sei profezie *post eventum* e l'auspicato castigo di Dio, 80 – 4. L'*Apocalisse* ed Ezechiele nella maledizione scagliata contro i reali di Francia, 84 – 5. La esegesi e i valori semantici supplementari rispetto ad AT e a NT: Bruno di Segni e Ruperto di Deutz, 89 – 6. La pirateria (lupa e Capetingi), la prostituzione (Firenze e sirena adescatrice) e i matrimoni mistici, 92 – 7. Appendice: due apostrofi celebri a confronto, 97.

101 Capitolo IV

« Con altra voce omai, con altro vello / ritornerò poeta ». Dante autore sul proscenio

1. La *Commedia*: senza proemio né paratesti, 101 – 2. “Prologo in terra”, “prologo in cielo” e contenuti salienti dell’antefatto, 105 – 3. Le relazioni tra Dante e la lupa: antecedenti del problema, 112 – 4. La lupa e aspetti individuali, politici, escatologici dell’antefatto e dei canti finali del *Purgatorio* e del *Paradiso*, 118 – 5. La topica esordiale: protasi e invocazioni in sede proemiale, 129 – 6. Protasi e invocazioni di secondo e di terzo grado, 134 – 7. Porzioni di testo disgiunte dalle funzioni proemiali, che adempiono il ruolo di preamboli secondari, 140 – 8. La *Commedia*, Dante autore, e il “suo” pubblico, 147.

Premessa

Questo volumetto ha avuto una gestazione assai lunga, seppure non percepita da chi lo ha scritto. Per oltre venti anni ho tenuto seminari incentrati sulla *Commedia* e poi corsi ufficiali nei quali era (ed è) sempre inserito almeno un modulo dantesco. Frattanto facevo ricerca scientifica su tutt'altre cose. A indirizzarmi alla didattica su Dante fu il professor Giuseppe Velli, con il quale ho collaborato a Milano lunghi anni. Avevamo in comune la formazione pisana e vicende, o vicissitudini, tormentate nell'università italiana. Velli comprese che Dante era il mio "autore ideale", poiché mi avrebbe consentito di congiungere i miei interessi filosofici a quelli inerenti la critica testuale e la critica stilistica, che egli cercava di suscitare in me; Dante era il mio "autore ideale" anche perché una straordinaria potenza artistico-espressiva è in lui congiunta a idealità profonde e vissute da "duro e puro", senza nessun cedimento al servilismo e alla cortigianeria.

Ciò implicava che il primo giorno di seminario o di lezione l'esordio fatalmente fosse questo: « Ragazzi, ricordatevi che Dante ha sempre ragione. Tenetevi strettissimi a questo principio e vedrete che vi troverete bene, che sarete soddisfatti di voi stessi ». Il "dogma" — così era chiamato dagli studenti — cominciò a essere di anno in anno preannunziato da coloro che avevano già frequentato il seminario dantesco a coloro che si accingevano a frequentarlo. Il "dogma" è stato ribadito tal quale agli studenti tedeschi del Seminario di Romanistica in cui ho lavorato negli ultimi anni e tutti hanno preso parte vivissima a cercare di configurarlo nel miglior modo possibile. Ho celiato un pochino, ma sono sempre rimasta aderente ai fatti. Suppongo che i "miei" De Sanctis, Croce e anche Contini direbbero che Dante e la *Commedia* hanno cominciato a fare muovere qualcosa, nella mia mente e nel mio mondo morale, calamitando sempre maggiore energia e passione da parte mia, mentre ero in ciò fortemente ed espressamente stimolata anche dagli studenti che mi circondavano. Così sono nati diversi studi intorno alla influenza esercitata da Dante e dalla *Com-*

media su alcuni grandi autori italiani ed europei dell'Ottocento e del Novecento.

Non intendevo affatto, però, impostare un lavoretto di commento ad aspetti della *Commedia*. Mi pareva che un tale lavoro si debba cominciarlo quando si è giovani, badando a munirsi gradualmente ma sistematicamente della indispensabile, ardua preparazione filologica e, in parallelo, studiando la cultura alla quale ha attinto e si è formato Dante. Se non si è più giovani, un tale lavoro non lo si deve cominciare più. Ciò penso ancora adesso. Dunque tutto quel che può esservi di sbagliato e insoddisfacente in questo volumetto è davvero inescusabile.

Mi provo a spiegarmi in modo figurato: è stato come se gli autori moderni e contemporanei influenzati da Dante (tutti, certo, ma chi scrive ne ha sondato solo pochissimi) mi richiassero al dovere di approfondire maggiormente la mia conoscenza delle opere dantesche, e ciò essi facevano in alleanza strettissima con gli studenti che frequentavano i miei seminari. Lo ripeto, non cerco attenuanti. Resta il fatto che il profetismo dantesco, saldamente avvinto alle Sacre Scritture, prese a connettersi intimamente, nelle mie letture e nei miei tentativi di capire e di spiegare, al problema delle diverse figure di Dante proiettate all'interno del poema. Per quanto cercassi di appoggiarmi a Singleton e a Contini, e per quanto proponessi come ovvia la diade Dante *auctor*–Dante *agens* vi era un “di più” che sfuggiva alla nostra comprensione, mia e degli studenti. Per cercare di capire cominciai a compilare un catalogo degli interventi di Dante autore, nella sua distinzione da Dante *agens*, all'interno del poema. Senonché l'*auctor* non è un personaggio, a differenza dell'altro; l'*agens* è un personaggio, “il protagonista”, ma non racconta se stesso salvo, qualche volta, all'interno dei dialoghi. Parallelamente, Salvatore Quasimodo, attraverso le sue poesie appartenenti al ciclo del veliero, mi rivelò aspetti ancora non studiati, ma da lui ben compresi, del profetismo dantesco, aspetti riconducibili alla influenza di Ezechiele e dell'*Apocalisse*.

Questo volumetto non è una raccolta di studi: gli studi che esso raccoglie sono nati ad una, da una costellazione di problemi tra loro intrecciati. Mi preme chiarire che la nomenclatura Dante *auctor* Dante *agens* va benissimo e non si è inteso in alcun modo essere così sciocchi da tentare di riformarla: l'*auctor* è colui il quale, dopo il viaggio, a viaggio terminato, si colloca nel presente della scrittura e

svolge una funzione di commento soprattutto morale e dunque di ammaestramento. L'*agens* è colui che si è smarrito nella selva oscura e che per mettersi in salvo compie l'arduo attraversamento dei tre regni dell'aldilà. Questo, se così piace, è un dogma ormai venerabile.

Resta il fatto che Dante *auctor* non è il responsabile della narrazione, e che neppure Dante *agens* lo è. Lentamente gli studenti e io abbiamo potuto capire che Dante *auctor* è in relazione dialettica per un verso con il se stesso di un tempo del tutto trascorso e in un certo senso chiuso, cioè con l'*agens* e per un altro verso con un se stesso attuale, insediato egli pure nel presente della scrittura, al quale è eminentemente affidato il compito di narrare il passato, i casi occorsi durante il viaggio. Nel corso della ricerca è diventato indispensabile altresì chiarire quale differenza o quali somiglianze l'Alighieri scorga tra un *auctor* e un *poeta*. Ho ricevuto il massimo aiuto, a tal fine, dalla critica americana. Ancora una volta, la dimensione profetica si è imposta, e si è giunti alla spiegazione, spero esatta, dei versi attraverso i quali Dante pellegrino riceve la più chiara ed elaborata tra le investiture profetiche a lui attribuite nella *Commedia*, quella di Cacciaguida.

Il capitolo IV è quello che può destare le maggiori perplessità: non solo o non tanto perché porge i primi risultati di una ricerca ancora in fieri, e dunque reca indelebile il marchio della provvisorietà, ma soprattutto perché si è scelto di rinunciare al didascalismo a oltranza e non si sono scorporati i paragrafi 3 e 4. Questi potrebbero o dovrebbero forse essere un autonomo capitolo dal titolo 'Dante e la lupa: relazioni individuali, politiche ed escatologiche tra l'antefatto, i canti finali del *Purgatorio* e i canti finali di Beatrice'. Il capitolo essendo dedicato a una serie vasta ma definita di interventi dell'autore, o dello scriba e dell'autore in collaborazione, cioè la serie dei prologhi e preamboli in senso lato, si è preferito non impoverire la trattazione privandola di un tema qualificante, come è quello degli aspetti escatologici, politici e sociali dell'antefatto.

Desidero infine ringraziare coloro che mi hanno in vario modo aiutato mentre attendevo a questo lavoretto monografico: i professori Alberto Casadei, Tobias Leuker e Donato Pirovano mi sono stati prodighi di utilissimi consigli e, su mia richiesta, hanno letto pazientemente parti del lavoro quando erano ancora inedite; i professori Matteo Milani e Rossana Guglielmetti, in anni non più recenti frequentatori a Milano dei seminari danteschi, mi hanno sostenuto e incoraggiato

mettendo a mia disposizione la grande competenza filologica da loro acquisita. La professoressa Lucia Ricci Battaglia e il professor Andrea Mazzucchi mi hanno dato preziosi consigli bibliografici. La dottoressa Manuela Facchetti, del servizio interbibliotecario unimi, ha reperito e ha fatto arrivare per me una gran mole di materiale bibliografico da biblioteche italiane, europee e americane. Il mio ringraziamento più affettuoso va agli studenti delle università di Milano (statale) e di Münster, i quali, nel corso dei seminari danteschi interattivi, mi hanno spinto, incoraggiata, stimolata, a vincere la mia ritrosia e a digitare sul computer i pochi frutti dello studio di Dante compiuto da chi, per ragioni anagrafiche, non poteva e non potrà mai essere una “dantista”.

Il capitolo I di questo volumetto è inedito in ogni sua parte. Nel capitolo III è rielaborata e arricchita la relazione ‘*Portar nel tempio le cupide vele*’, letta al Convegno sull’‘*Apocalisse nel Medioevo*’ svoltosi a Gargnano del Garda il 18–20 aprile 2009 e pubblicata negli Atti (Aa. Vv., *L’Apocalisse nel Medioevo*, a cura di Rossana E. Guglielmetti, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 555–580).

Nel capitolo II e nel capitolo IV sono stati argomentati temi compressi, per così dire, rispettivamente nell’articolo omonimo in corso di pubblicazione nel « *Deutsches Dante-Jahrbuch* » (il cap. II), e nel saggio dal titolo « *Con altra voce omai, con altro vello ritornerò poeta* ». *Dante autore sul proscenio*, in corso di pubblicazione negli Atti del XXXII° *Romanistentag* (*Romanistik im Dialog*), sezione *Das Vorwort als dialogische Bühne* (il cap. IV). Al predetto Congresso, che ha avuto luogo nella Humboldt-Universität zu Berlin, ho partecipato su invito degli organizzatori, e vi ho letto, il 26 settembre 2011, la relazione « *Con altra voce omai, con altro vello / ritornerò poeta* ». *Dante autore sul proscenio*. Da essa dunque traggono origine sia il testo consegnato al DDJb che quello consegnato per gli Atti.

Dante poeta–profeta^I

Lo scriba, l'autore e il personaggio

1. Circa la compilazione di un regesto degli interventi dell'autore nella *Commedia*

Nella *Commedia* vi sono numerosi interventi fuori campo dell'autore, il quale interrompe il racconto, cioè chiude il sipario e accorre sul proscenio rivolgendosi al pubblico in presa diretta. Altre volte egli,

1. Abbreviazioni e sigle adottate per indicare le opere di Dante ed edizioni di riferimento: l'*Inferno*, il *Purgatorio* e il *Paradiso*, secondo l'ediz. G. Petrocchi (la *Commedia secondo l'antica vulgata*, Milano, Mondadori 1966–67) sono indicati mediante le abbreviazioni *Inf.*, *Purg.*, *Par.*, accompagnate dai numeri corrispondenti ai canti e ai versi; la *Vita nuova*, secondo la ediz. M. Barbi, Firenze, Bemporad 1932³ e il *Convivio*, secondo la ediz. F. Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere 1995 sono indicati mediante le sigle *Vn* e *Cv*. Il *De vulgari eloquentia* secondo la ediz. a cura di M. Tavoni, in D.A., *Opere*, ediz. diretta da M. Santagata, volume I, *Rime*, *Vita nova*, *De vulgari eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, Milano, Mondadori 2011, collana I Meridiani (ho però tenuto presente anche l'edizione online P. Rajna 1960) è indicato mediante la sigla *VE*. La *Monarchia*, a cura di P. Shaw, Firenze, Le Lettere 2009 (nuova ediz. critica realizzata con il patrocinio della Società Dantesca Italiana nel quadro della Edizione Nazionale delle Opere di Dante) è indicata mediante l'abbreviazione *Mon*. I riferimenti a queste opere saranno recati nel testo dello studio con i numeri corrispondenti ai trattati, se del caso, e ai capitoli e paragrafi sempre. Di *VE* si fornisce anche la numerazione delle pagine. Pur avendo ritenuto preferibile attenermi al testo di *Vn* secondo la edizione Barbi ho riscontrato anche la bella edizione procurata da G. Gorni, ristampata da ultimo nel Meridiano Mondadori sopra citato, e anche l'ottima edizione commentata dell'opera allestita da D. Pirovano per la Salerno editrice: *Necod, Vita Nuova*, I–XIX, ancora inedita. I riscontri sui commentatori della *Commedia* sono stati compiuti sul sito <http://dante.dartmouth.edu/>. La sigla *ED* indica l'*Enciclopedia dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana–Treccani, Roma 1970–1978. La sigla *GDdLI* indica il *Grande Dizionario della Lingua Italiana* diretto da S. Battaglia, Unione Tipografico–Editrice Torinese, Torino 1961–2002. La sigla *DBI* indica il *Dizionario Biografico degli Italiani*, consultabile anche online. Le citazioni bibliche sono tolte dalla *Vulgata* di San Girolamo (*Biblia sacra Vulgata iuxta vulgatum versionem*, adiuvantibus B. Fischer, I. Gribomont, H. F. D. Sparks, W. Thiele, recensuit et brevi apparatu critico instruxit Robertus Weber, editionem quartam emendatam, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1994).

pur facendo brevemente incursione, così da essere notato e da dire la sua, non interrompe la rappresentazione. Capita altresì che egli faccia capolino in maniera dissimulata e senza mostrarsi. Gli interventi dell'autore predispongono il pubblico sia a comprendere la molteplicità di sensi racchiusi in un evento sia a ricevere ammaestramenti morali. L'autore riserva a se stesso porzioni di testo lunghe fino a settantacinque versi, come in *Purg.* VI, o segmenti brevi come un solo verso.

Da tutto ciò nasce la struttura a due tempi del poema: il presente della scrittura e il passato chiuso e compiuto del viaggio. I principali procedimenti retorici cui sono affidati questi interventi sono gli *officia* esordiali della poesia epica, gli appelli al lettore e le celebri apostrofi dantesche. Ve ne sono però altri numerosi: le chiose d'autore, che commentano i casi occorsi al pellegrino; le protasi secondarie, poste talvolta a presentare una zona vasta e definita di uno dei tre regni e altre volte all'inizio o nel cuore di un canto; le invocazioni alle divinità pagane e al dio cristiano affinché concedano al poeta la virtù espressiva, sparse in zone che non hanno carattere proemiale; le esclamazioni che non sono apostrofi; gli incisi di varia indole; la lode di Dio e del suo operato e le invocazioni a Dio affinché intervenga; le digressioni informative, indispensabili affinché il lettore–uditore veda con gli occhi della propria mente ciò che il pellegrino ha visto, e si orienti nell'ardua materia. Altri procedimenti hanno evidenza minore: il secondo termine di paragone di ogni similitudine, per esempio, non corrisponde a una percezione che il *viator* ebbe allora, ma è frutto di una rielaborazione attiva dell'esperienza passata da parte del poeta che scrive, mentre scrive. Vi sono poi pronomi, aggettivi e avverbi dietro ai quali non sta il pellegrino ma l'autore, che coinvolge nel viaggio tutta la cristianità.

Poiché avevo preso a studiare campioni “forti”, all'interno della *Commedia*, del profetismo dantesco, e del rapporto tra esso e la “lupa”, cioè la cupidigia–volontà di potenza, mi sono giocoforza soffermata con speciale attenzione su un fatto ovvio: a Dante personaggio spetta qualche volta di rampognare “i cattivi” (come nelle durissime parole di conio apocalittico scagliate circa la fine di *Inf.* XIX contro il papa Niccolò terzo e i suoi colleghi simoniaci), ma il profetismo e le sue intensissime e sofferte implicazioni politiche sono affidati con speciale frequenza a personaggi che si prestano al ruolo di portavoce delle

idee dell'Alighieri (Ciaccio, Brunetto Latini, Marco Lombardo, Ugo Capeto, Virgilio, Beatrice e via discorrendo) e a Dante autore. Però, malgrado sia assai di moda parlare della struttura a due tempi del poema e della differenza tra Dante *auctor* e Dante *agens*, e considerare i due fenomeni come risultati acquisiti una volta per tutte dalla critica letteraria; malgrado ciò non esiste, a mia conoscenza, un regesto degli interventi dell'autore nel poema.

Ritenendo che un tale regesto possa giovare allo studio delle opere di Dante, e sia forse utile a 360°, e non solo ai fini dell'indagine del profetismo e del pensiero utopico dell'Alighieri, ho deciso di tentarne la compilazione. Sapevo bene che il mio lavoro, tetro, arido, modesto in modo imbarazzante e al contempo ambizioso, avrebbe carattere provvisorio e frammentario, e presterebbe il fianco alle critiche più severe e disparate, sia di "sostanza" sia metodologiche. Con l'animo di chi desidera soltanto *servire Domino in laetitia* ho tuttavia cominciato a reperire e a classificare, canto per canto, le maniere con cui l'autore fa intrusione o fa capolino nel testo della *Commedia*. Il mio scopo era ed è soltanto di allestire una base di partenza, che forse altri vorrà prima o poi completare e migliorare. Mi sono così applicata e ancora mi sforzo di distinguere e classificare le intromissioni dell'autore nel testo nella *Commedia*, riconducendole a etichette stilistico–retoriche generali e provvisorie e mettendo in chiaro le varie ragioni formali e morali di quelle intromissioni. Conduco e desidero condurre anche quest'ultimo esercizio con l'atteggiamento di chi sa che esso reca un indelebile carattere provvisorio, ed è privo di perentoria assertività. Ho esplorato finora una trentina di canti, tolti in numero omogeneo da ciascuna cantica. Via via che l'esplorazione (e la compilazione del regesto) procedeva mi si affacciavano alla mente sempre nuovi problemi, certe volte ardui tanto che in vari momenti ho pensato di accantonare il lavoro, le mie forze e capacità non essendo pari a esso. A questo punto non so se riuscirò in tempi ragionevoli a mettere a disposizione degli studiosi almeno un campione significativo rispetto alle intenzioni iniziali, come potrebbe essere un elenco degli interventi o delle dissimulate intrusioni dell'autore in una metà dei 100 canti: certo, la speranza è l'ultima a morire e mi sorregge la credenza che un tale campione potrebbe essere arricchito e perfezionato da chi ne sa più di me, fino a ottenere, forse, il desiderato e sempre perfettibile regesto.

Il presente capitolo non fornisce la raccolta ordinata dei luoghi e dei modi con cui l'autore accorre sul proscenio, o dice brevemente la sua, o si insinua in modo ben dissimulato, sibbene le mie riflessioni intorno al primo e più importante dei problemi in cui mi sono imbattuta nel mettere a punto la detta raccolta. Una esemplificazione assai parziale delle forme degli interventi dell'autore quali finora mi si sono presentati viene però giocoforza, cioè a fini strumentali, fornita nel presente capitolo e viene arricchita nel capitolo IV di questo libro.

2. L'io del poeta che scrive nella *Commedia*

Si suole dire che il canto I di *Inf.* adempie una funzione proemiale rispetto all'intero poema, e che per tale ragione è in sovrannumero rispetto al numero standard di trentatré canti per cantica. Il proemio alla prima cantica si troverebbe nei primi versi del canto secondo, in cui si leggono la protasi (vv. 1–6) e l'invocazione alle muse (vv. 7–9) direttamente pronunziate dall'io del poeta che scrive. La formula dubitativa vuole qui marcare la necessità di intendersi con chiarezza. Nessuno dei due canti contiene elementi paratestuali; i soli elementi paratestuali abbastanza sicuri del poema sono le didascalie che precedono ogni singolo canto, a marcare la divisione tra esso e il precedente e a indicarne il numero. *Inf.* I e *Inf.* II, il quale si accorda organicamente a *Inf.* I, sono parte costitutiva del testo della *Commedia*, costituiscono l'inizio del racconto o resoconto, interrotto solo dagli *officia* esordiali nel canto II, ai vv. 1–9. Chi narra o espone il resoconto? E che cosa significa precisamente l'espressione “io del poeta che scrive”, da me adoperata nel titolo del paragrafo?

Partirei da questa seconda domanda. La formula “io del poeta che scrive” è semanticamente più ampia dell'altra “io del poeta che narra”, la quale è interamente contenuta nella prima, insieme a tutti gli interventi metatestuali ed extranarrativi del poeta (non del personaggio!), quelli che interrompono la narrazione, certe volte deviando dal corso di essa.

All'infuori dei dialoghi tra Dante e Virgilio, nessuna porzione di *Inf.* I è estranea alla diegesi, almeno a prima vista, mentre lo sono il sesto verso della protasi e la invocazione alle muse del canto II. Le prime due terzine della protasi non sono metatestuali e contengono

anzi informazioni che si incorporano organicamente al resoconto: informazioni orarie, ma anche inerenti la disposizione d'animo di Dante personaggio/peccatore dopo la conclusione del discorso di Virgilio nel canto I. Si avverte che nell'animo di Dante vi è un misto di preparazione spirituale e di impaurita consapevolezza delle difficoltà che lo attendono². Nei primi versi del lungo antefatto al racconto del viaggio nell'ultramondo vi è la rievocazione volutamente lacunosa del pericolo occorso a Dante nel passato e da lui in qualche modo provocato (lo smarrimento nella selva oscura), pericolo che sta alla base dell'intera macchina narrativa. Si racconta delle belve minacciose, e in particolare della lupa, che sbarrano a Dante l'ascesa al diletto colle, e del soccorso allora recato al pavido peccatore da Virgilio. In *Inf.* II Dante apprende che Virgilio è intervenuto in suo soccorso per intercessione e preghiera delle donne celesti, antitesi delle tre belve. Il peccatore, dopo avere acquistato coscienza riflessa del fatto che il suo viaggio è voluto dalla Provvidenza, vince timori ed esitazioni e decide finalmente di intraprenderlo. Il resoconto del viaggio vero e proprio comincia a partire da *Inf.* III, nei cui versi iniziali si leggono le parole esposte in alto sulla porta dell'inferno, e termina alla fine di *Par.* XXXIII, quando, dopo essere giunto al cospetto di Dio, Dante riceve il dono di godere per un lunghissimo istante della visione beatifica.

Poiché, limitatamente ai primi due canti, non è ancora lecito, forse, parlare di dialettica autore/pellegrino (o *viator*) conviene in questo momento attenersi per essi due alla distinzione – che risale alla controversa lettera a Cangrande e che è oggi preferita dai dantisti – tra Dante *auctor* e Dante *agens*, la quale è apparentemente onnicomprensiva: essa comprende anche il Dante personaggio/peccatore di *Inf.* I e di *Inf.* II, il quale non è ancora pellegrino o *viator*³. Si riduca a mente il problema che per ora precipuamente interessa: quando e dove trova inizio la struttura a due tempi del poema, corrispettiva alla coesisten-

2. « Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno / toglieva li animai che sono in terra / da le fatiche loro; e io sol uno / m'apparecchiava a sostener la guerra / sí del cammino e sí de la pietate, / che ritrarrà la mente che non erra. / O muse o alto ingegno, or m'aiutate; / o mente che scrivesti ciò ch'io vidi, / qui si parrà la tua nobilitate » (*Inf.* II, 1–9).

3. Per tutti i canti che non siano i primi due mi avvarrò però della terminologia che preferisco: Dante autore e Dante pellegrino o *viator*. L'espressione "Dante *agens*" può risultare fuorviante per i non addetti ai lavori; il peccatore e pellegrino non è solo un *agens*, ma anche un *patiens*, e tale è in modo marcato in *Inf.* I.

za dialettica dell'*auctor* e del peccatore poi *viator*? Si è già dato per certo che Dante *auctor* interrompe il racconto dell'antefatto e accorre sul proscenio nei succitati versi proemiali di *Inf.* II. Possibile che egli non compaia nei restanti 269 versi? E, se compare, com'è configurata l'alternanza Dante *auctor*–Dante *agens* in *Inf.* I e in *Inf.* II?

Dalla lettura di *Inf.* I parrebbe di dovere evincere che Dante *auctor*, colui che ha già compiuto il viaggio, stia sul proscenio e si rivolga ai lettori-uditori in presa diretta dal verso 4 fino al verso 12, mentre Dante *agens* lo precede e gli si alterna ai versi 1–3 e poi dal verso 13 fino alla fine. L'affermazione può apparire paradossale o senz'altro infondata, perché non vi è alcuno stacco, non vi è alcuna deviazione dal resoconto principale che abbia come delimitazioni i versi 12 e 13 di *Inf.* I. Il racconto è costantemente affidato a un narratore che dice io e che racconta eventi ormai trascorsi, conclusi, e relativamente lontani nel tempo. Si tratterebbe allora della medesima voce narrante che racconta al passato, spesso remoto, e talvolta al presente narrativo con valore di preterito, lungo tutto il poema? Sarebbe la stessa voce narrante che, in *Inf.* V, scrive: « Quand'io intesi quell'anime offense, / china' il viso, e tanto il tenni basso, / fin che 'l poeta mi disse: "Che pense?" » (vv. 109–111); o che scrive, nei versi iniziali di *Par.* XXI: « Già eran gli occhi miei rifissi al vólto / de la mia donna, e l'animo con essi / e da ogne altro intento s'era tolto » (vv. 1–3)? Si tratta eppure non si tratta della stessa voce narrante. Si può sin d'ora asserire che Dante personaggio-peccatore e poi personaggio-pellegrino dice 'io' solo all'interno di proposizioni in discorso diretto, come nella risposta alla domanda di Brunetto Latini: « "Là sú di sopra, in la vita serena", / rispuos'io lui, "mi smarri' in una valle, / avanti che l'età mia fosse piena. / Pur ier mattina le volsi le spalle: / questi m'apparve, tornand'io in quella, / e reducemmi a ca per questo calle" » (*Inf.* XV, 49–54, corsivi miei). Tutti i verbi contenuti nelle espressioni chiuse tra virgolette alte sono retti dall'io, sottinteso o espresso, del pellegrino. L'io dell'espressione « rispuos'io » è invece quello della voce narrante.

Alla domanda se l'io della voce narrante e quello dell'*auctor* coincidano, si è data sopra una prima risposta ambivalente e provvisoria, attraverso la unificazione dei due 'io' nella formula 'io del poeta che scrive'. La questione è stata toccata da alcuni tra i principali dantisti del secolo scorso e di quello da non molti anni iniziato, ma solo Michelangelo Picone, salvo errore, l'ha tolta a oggetto di indagine specifica,

dopo averla posta in termini non dissimili rispetto a quelli in cui, sulla scorta dei suoi studi, è stata posta qui sopra. Charles Singleton, com'è notissimo, ha visto nel *viator* la commistione tra il pellegrino corrispondente alla vicenda personale di Dante e il *viator* nel quale è rispecchiato l'Everyman, all'incirca la universale condizione umana. Gianfranco Contini ha scritto che i due "io" immaginati da Singleton sono, rispettivamente, «l'uomo in generale, soggetto del vivere e dell'agire, e l'individuo storico, titolare d'un'esperienza determinata *hic et nunc*, in un certo spazio e in un certo tempo; lo trascendentale (con la maiuscola), diremmo oggi, e "io" (con la minuscola) esistenziale»⁴. Contini riprende qui la classica distinzione tra l'*auctor* e l'*agens*, intesi come i soggetti che nella *Commedia* dicono io e utilizza un'espressione di matrice gentiliana (io trascendentale) per definire l'*auctor*. Avvicinandosi più che non abbia ammesso a Singleton, il grande studioso italiano definisce l'*agens*, il personaggio, come «il soggetto dell'attività morale, del fare pratico» e l'*auctor* come «il soggetto del fare poetico»; Contini ha però lasciato battere l'accento soprattutto sul fatto che l'*agens* è egli pure un poeta, secondo che viene messo in fortissimo risalto fin dal titolo del suo celebre saggio. Così la distanza tra *auctor* e *agens* viene ridotta forse più a una unità nella diversità che non alla coesistenza intratestuale di due soggetti relativamente indipendenti l'uno dall'altro⁵. In realtà, l'*agens* è per Contini colui il quale, pur trovandosi ancora nella prima vita, attraversa con il suo corpo mortale i regni dell'aldilà. Egli aderisce sia al peccatore poi pellegrino, che dice io all'interno dei dialoghi riferiti in discorso diretto con le anime le quali si trovano nella seconda vita, sia all'io del poeta che scrive, quando questo io è implicato nella diegesi e racconta al preterito i casi occorsi al pellegrino nel passato del viaggio⁶.

4. G. CONTINI, *Dante come personaggio-poeta*, (1957–1958), in Id., *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi 1976², pp. 33–62; le espressioni riferite nel testo tra virgolette basse si leggono a p. 35.

5. Ivi; la prima citazione è tolta dalle pp. 39–40 e la seconda da p. 40.

6. Un esempio eccellente di applicazione della tesi continiana, ma anche singletoniana, circa la diversità tra l'io dell'*auctor* e l'io dell'*agens* e la concreta esistenza dei due "io" nel poema offre p.e. E. PASQUINI nel suo saggio *Fra invettive e profezie*, in Id., *Dante e le figure del vero. La fabbrica della Commedia*, Milano, Bruno Mondadori 2001, pp. 149–178: «"Io non so s'ì mi fui qui troppo folle, / ch'ì pur rispuosi lui a questo metro". Assistiamo qui a uno sdoppiamento fra l'io dell'*agens* e l'io dell'*auctor* che è normale nel poema – è presente, infatti, fin nel 1° canto ("io non so ben ridir com'ì v'intrai") – ma sempre fuori

Soltanto negli anni recenti, a mia conoscenza, si è giunti a formulare in modo chiaro ciò che Contini avvertiva oscuramente, e cioè che l'*auctor* dice sì "io", che l'*agens* dice egli pure "io", ma che né l'uno né l'altro coincidono con l'"io" il quale è il responsabile principale della narrazione. Come si è già ricordato, Michelangelo Picone, cui si devono studi importanti sul rapporto tra Dante *auctor* e i suoi *auctores* latini, ha tentato di definire con precisione la differenza tra i due io del poeta che scrive, i quali sono entrambi diversi dall'io del pellegrino⁷. Allontanandosi dallo sfondo filosoficeggiante sul quale si stagliavano le osservazioni di Singleton, di Contini e di altri, Picone si è parzialmente avvalso di criteri tolti allo strutturalismo e alla narratologia, applicando con cautela alla *Commedia* la distinzione tra autore (reale), narratore e autore implicito.

Secondo Picone l'io dell'*auctor*, dallo studioso molto giustamente definito « non l'autore reale ma la sua immagine proiettata nel testo » o autore implicito, è colui che mette in opera il racconto del narratore, apponendo al senso istoriale quello allegorico, cioè un senso vicino alla– e in ogni caso affiatato con la–intenzione divina⁸. L'*auctor* si collocherebbe sempre nel presente della scrittura e la sua voce risuona soprattutto nei prologhi, negli epiloghi, nelle invocazioni, nelle digressioni e negli appelli al lettore. Oltre a ciò l'*auctor* riserva a se medesimo il difficile compito « di dare la più nobile forma artistica al racconto del narratore ». Il narratore, figura che a parere di Picone sarebbe immessa per la prima volta nella letteratura occidentale appunto da Dante, è colui che guarda al passato e che riferisce con chiarezza e coerenza solo la verità istoriale; egli ha « l'arduo compito di affabulare gli incidenti occorsi all'io personaggio durante il suo viaggio ultraterreno »⁹: in-

del campo delle invettive, dominate, invece, dalla voce "fuori campo" dell'autore » (p. 154). L'io soggetto di « non so » è quello dell'*auctor*, l'altro io, soggetto dei verbi al passato remoto sarebbe quello dell'*agens*.

7. Penso in particolare ai saggi di M. PICONE, *L'Ovidio di Dante*, in AA.Vv., *Dante e la « bella scola » della poesa. Autorità e sfida poetica*, a cura di A.A. Iannucci, Ravenna, Longo editore 1993, pp. 107–144; e Id., « Per Ovidio parla amore... : Dante « auctor » della « Vita nova », in AA.Vv., *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo 2007, vol. I, pp. 237–252.

8. Lo studioso si riferisce all'*auctor* della *Vita nuova*; ma la formula definitoria può essere applicata senz'altro anche alla *Commedia*.

9. M. PICONE, *Dante come autore/narratore della Commedia*, « Nuova rivista di letteratura italiana », II–1999, fasc. I, pp. 9–26; la prima citazione riferita nel testo si legge a p. 15 e la

somma gli eventi cui il personaggio ha assistito, quelli a lui accaduti, le persone da lui viste e le parole dette e udite. Il noto dantista tenta a più riprese di fornire esempi testuali concreti nei quali siano implicati, e siano tra loro ben distinti, l'io del personaggio (peccatore e pellegrino), quello del narratore e quello dell'autore. Ciò facendo Picone ha sì cura di non lasciarsi intrappolare dai lacci e laccioli della narratologia, ma finisce per smarrire ogni sicuro criterio di discernimento. Conviene riferire per esteso un campione “forte” dell'argomentare del critico, impegnato a dare fisionomia concreta alle tre figure dell'io quali gli pare di scorgerle nei versi iniziali di *Inf.* II¹⁰:

Il primo io che compare al v. 3 (con enfasi non solo retorica ma anche ideologica: « e io sol uno ») è l'io dell'agens, del personaggio–pellegrino che si prepara, in sublime solitudine, ad iniziare la sua difficile e angosciosa avventura infernale. Il secondo io alluso nel v. 6 (anche qui in modo estremamente enfatico: « che ritrarrà la mente che non erra ») è l'io che ricorda l'avventura infernale del personaggio, il narratore che si accinge a raccontarla in modo veritiero e completo. Il terzo io che si prospetta nell'ultima terzina attraverso l'invocazione alle « Muse » è l'io che vuole dimostrare il suo « alto ingegno » poetico e la sua « nobilitate », la sua perfezione artistica, dando espressione piena e definitiva al racconto del narratore: è l'autore che codifica dal punto di vista letterario il messaggio poetico da trasmettere al pubblico dei lettori presenti e futuri¹¹.

L'impostazione dello studio, pionieristico, di Picone e i risultati cui lo studioso perviene, secondo i quali l'io dell'agens esiste al di fuori del discorso diretto, e si assume egli pure il compito di fornire diegeticamente il resoconto, ponendosi così in antagonismo al narratore o io narrante; questi risultati non sono parsi per niente convincenti ai più. Prova ne è che Marco Santagata, direttore della rivista che ha ospitato quell'articolo di Picone, nella propria recente introduzione al già menzionato Meridiano Mondadori dantesco, ha lasciato cadere le conclusioni tratte dal collega recentemente scomparso. Per evitare che ‘si getti via l'acqua con il bambino dentro’ ho tolto a esame il problema dei tre io del poeta all'interno del poema, corrispondenti allo sdoppiamento dell'io del poeta che scrive e all'io del personaggio,

seconda alle pp. 14–15.

10. I vv. 1–9 di *Inf.* Il sono stati riferiti nella nota 2 del presente lavoro.

11. M. PICONE, *Dante come autore/narratore ...*, cit., pp. 17–18.

nei quali mi sono imbattuta pressoché immediatamente quando ho preso a compilare il regesto di cui ho parlato sopra.

A mio parere è possibile sviluppare con prudenza l'osservazione di Picone secondo cui l'io narrante, il quale usa i tempi del passato o il presente narrativo con valore di passato, si assume una funzione simile a quella dello scriba o dell'amanuense fedele e distaccato, perché è al servizio della propria memoria, quasi questa fosse un libro. Si tratta precisamente della funzione auspicata nei versi proemiali di *Inf.* II: « o mente che scrivesti ciò ch'io vidi, / qui si parrà la tua nobilitate ». In modo molto simile il poeta si era espresso nelle proposizioni iniziali del paragrafo I della *Vita nuova*: « In quella parte del libro della mia memoria, dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica, la quale dice: Incipit Vita nova. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'asemplare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenza » (pp. 3–4). « Asemplare » significa, secondo il concorde giudizio dei commentatori, dei critici e dei linguisti trascrivere, ricopiare. In *Vn*, l'io del poeta che scrive, analogamente a quello della *Commedia*, si attribuisce anche un altro compito: vagliare criticamente le parole scritte nel libro della memoria, per scegliere i contenuti più importanti ed eventualmente riassumerli. A Dante ciò non pare in fondo molto diverso dall'atto del trascrivere, ma a noi moderni sì. Vero è che nella *Commedia* Dante autore (l'*auctor*), ancora prima di giungere nel paradiso terrestre, par che qualche volta dichiarare fallibile la propria memoria: « Nulla ignoranza mai con tanta guerra / mi fê desideroso di sapere, / se la memoria mia in ciò non erra, / quanta pareami allor [...] » (*Purg.* XX, 145–148); ma l'inciso per un verso esibisce il topos di modestia, che è molto adatto all'indole del purgatorio, ove vige l'umiltà mansueta, e per altro verso è una delle numerose dichiarazioni dell'*auctor* che ci vogliono rendere ben certi del fatto che la sua mente, la mente che governa il poema e ne è regista, non è onnisciente.

3. L'autore, lo scriba–storico, il poeta–viator e il pellegrino raccontato

Mi provo a esporre sinteticamente i ruoli nella *Commedia* senza fare ricorso, per mia incompetenza, alla narratologia. Vi è un autore

reale che tutto ha forgiato o creato, e la sua personalità poetica è al contempo esterna e interna al testo che impregna di sé. La persona poetica sorge dalla persona empirica e biografica e ne reca credenze, passioni, valori, oltre che il bagaglio culturale, concentrato, dilatato, e creativamente attivo; la persona poetica non coincide però con la persona biografica, oltrepassata, quando la penna scrive e corregge. L'autore reale come personalità poetica sparge nell'opera tracce del proprio gusto e della propria sensibilità, sempre percepite dagli studiosi esperti¹². All'interno del testo, poi, si distinguono tre persone che dicono "io", e tutte e tre sono poeti, sono funzioni, interne al testo, della persona poetica. Una di esse è il personaggio, il peccatore poi pellegrino, il quale dice io all'interno dei dialoghi. Le altre due persone sono riconducibili entrambe all'io del poeta che, nella "finzione", scrive. L'una, se ci si attiene alla metafora del libro della memoria, è presente come copista fedele che riproduce attraverso il mezzo verbale la "visione" custodita dalla mente e coincidente con gli eventi contemplati o vissuti diversi anni prima dal personaggio peccatore e poi *viator*; l'altra è presente come *auctor*, che si manifesta attivamente dal presente della scrittura, durante la stesura dell'opera.

A dire che così stanno le cose è Dante medesimo (l'*auctor*), in un sorridente appello ai lettori della terza cantica: « Or ti riman, lettore, sovra 'l tuo banco, / dietro pensando a ciò che si preliba / s'esser vuoi lieto assai prima che stanco. / Messo t'ho innanzi: omai per te ti ciba; / che a sé torce tutta la mia cura / quella materia ond'io son fatto scriba » (*Par. X*, 22–27). In segno di umiltà, e in modo conforme a un

12. Si considerino p.e. alcune chiose di Umberto Bosco e Giovanni Reggio alla raffigurazione degli esempi di mansuetudine di *Purg. XV*. A proposito della mitezza serena in cui si sostanzia la reazione di Pisistrato, tiranno di Atene, il quale rifiuta di vendicare la presunta offesa all'onore di sua figlia, come invece chiede la moglie e madre: « La fonte è Valerio Massimo. [...] anche qui Dante traduce le parole di Valerio Massimo alla lettera. Arricchisce invece, con un vero senso teatrale, la scena, presentando la madre in lacrime e ponendole in bocca un vigoroso discorso, in luogo del nudo discorso indiretto dell'autore latino »; e a proposito della madre in collera e offesa che invoca la punizione in lacrime: « Sono quindi lacrime non solo di dolore, ma anche di sdegno. Il particolare è di Dante »; e a proposito degli aggettivi « benigno » e « mite », che qualificano Pisistrato: « come poi nel verso successivo *con viso temperato* sono particolari aggiunti da Dante allo scarno racconto latino ed hanno la funzione di contrapporre esemplarmente la mansuetudine di Pisistrato all'ira e allo sdegno della moglie » (si tratta delle note esplicative ai vv. 94–105 del canto; il corsivo è dei commentatori); è evidentissimo che Bosco e Reggio si riferiscono all'autore reale come persona poetica).

atteggiamento suo che ha radici lontane, riconducibili a *Vn*, Dante si proclama scriba, non dottore, del livello istoriale del resoconto, delle verità profonde in esso insite e della dottrina da lui così impartita. Alla umiltà si salda però la coscienza della sua missione profetica: il profeta non è un interprete della parola di Dio, la proclama e basta. L'autore informa altresì che vi sono esperienze che non può riferire, sebbene ricordi di averle fatte (si ha in tal modo una sorta di registrazione cronistica): « e tre fiate intorno di Beatrice / si volse con un canto tanto divo, / che la mia fantasia nol mi ridice. / Però salta la penna e non lo scrivo; / ché l'immagine nostra a cotai pieghe, / non che 'l parlare, è troppo color vivo » (*Par.* XXIV, 22–27).

L'io “amanuense” sembrerebbe dunque porgere la oggettivazione espressiva del “realmente accaduto”, cioè la verità istoriale, senza rielaborare e senza commentare i fatti e le emozioni che costituiscono l'oggetto della narrazione. L'io dell'*auctor* si riserva invece il compito di riassumere a uso del pubblico il contenuto di quel che sarà narrato (protasi), di commentare i fatti, di indirizzare apertamente il lettore–uditore alla comprensione del senso riposto o ulteriore (allegorico, nella intenzionale e prevalente accezione della *Commedia*), di pronunciare giudizi morali non solo solenni ma anche minimi, di scagliare invettive, di invocare l'aiuto delle (o della) divinità affinché donino (doni) la virtù poetica. L'io dell'*auctor* porge una soggettivazione espressiva, per usare una efficace formula filosoficeggiante moderna, la quale dona universalità di significato al viaggio, una universalità conforme al carattere profetico della “visione” di Dante e alla stessa intenzione divina, come è stato notato da tutti i sommi critici della *Commedia*. L'io dell'*auctor* qualche volta sospende il resoconto, chiude il sipario e accorre sul proscenio rivolgendosi al pubblico in presa diretta; altre volte, invece, si affaccia, più o meno discretamente, senza interrompere la narrazione. D'indi innanzi lo chiameremo semplicemente Dante autore.

È solo all'interno dei dialoghi che il poeta–*viator* dice ‘io’ in quanto *viator*, in quanto protagonista dell'azione nel momento in cui l'azione si svolge. Si potrebbe obiettare che anche i dialoghi sono di penna dell'amanuense e autore del diario. La narratologia ribatterebbe, credo, che la voce narrante, per definizione, è tale solo nel discorso indiretto, eventualmente nell'indiretto libero. Si può aggiungere, restando interni alla grande metafora del libro della memoria, tanto comune nel

Medioevo anche per la sua risaputa ascendenza biblica, che i dialoghi sono estratti tal quali da quel libro. L'amanuense–storico–autore del diario, quando riproduce i dialoghi, perde qualsiasi funzione attiva, quale è quella quella del riassumere: egli è in questo caso puro scriba fedele, professionale e vigile solo nel senso di trascrivere in modo esatto ogni parola, talché possiamo quasi agguagliarlo alla penna che copia. L'Alighieri ci rende certi di ciò: « quando mi volsi al suon del nome mio, / *che di necessità qui si registra*, / vidi la donna che pria m'appario » (*Purg.* XXX, 62-64; corsivo mio); e ancora: « Così Beatrice a me com'io scrivo » *Par.* V, 85. Come si vedrà, alla regola or ora enunciata non mancano eccezioni o almeno momenti di crisi, come quando "l'io del poeta che scrive" interrompe bruscamente, certo con motivazioni valide, il discorso diretto di un personaggio: si può restare incerti circa colui al quale spetta l'iniziativa di troncare quel discorso, se all'*auctor* o allo scriba.

L'io che — civettando con le figure tipiche dello *scriptorium* medievale, con la *mise en page* del libro e con la terminologia di Picone — è stato definito l'amanuense o lo scriba, più che uno storico, è colui che scrive a posteriori una sorta di accurato diario di viaggio. Egli, ricordando, e scrivendo quel che ricorda, pare immedesimarsi completamente con quel "vissuto". Egli, in altri termini, non è affatto distaccato, freddo, imparziale. Egli si cala nel passato dimenticando apparentemente il presente della scrittura e il suo racconto riproduce sempre, e spesso intensamente, le tonalità emotive di "allora", qualche volta anche i giudizi allora pronunciati. Il fatto che le sensazioni e i sentimenti provati nel corso del pellegrinaggio non vengano rielaborati dalla voce narrante, parrebbe, alla luce del presente ha fatto sì che questo 'scriba'–'storico'–'autore del diario' venisse senz'altro identificato con il pellegrino, con colui che compie il viaggio nell'atto in cui attraversa l'aldilà. Il pellegrino è in un certo senso una medesima persona con chi scrive, ma non nel senso che il pellegrino racconta la propria esperienza sibbene nel senso che "l'io del poeta che scrive", nella funzione di scriba–storico–autore del diario, crea un "pellegrino raccontato"; questi è il se stesso di un tempo trascorso ma dall'estensore del diario vividamente rivissuto mentre estrae dal libro della memoria i ricordi degni di essere sintetizzati e riprodotti

attraverso il mezzo verbale¹³.

Ho usato molte cautele nel parlare del rapporto tra l'estensore del resoconto e il pellegrino e mi sono ben guardata dal sostenere che l'estensore del resoconto si identifichi con il pellegrino. Vi sono luoghi in cui parrebbe che il primo, mentre par che riferisca pensieri del secondo, formuli in realtà presentemente un giudizio motivato sui casi che ha appena narrato: « Indi, a udire e a veder giocondo, / giunse lo spirto al suo principio cose, / ch'io non lo 'ntesi, sí parlò profondo; / né per elezion mi si nascose, / ma per necessità, ché 'l suo concetto / al segno de' mortal si sovrappose » (Par. XV, 37-42; corsivo mio). Il resoconto dell'esperienza del *viator* si conclude al verso 39, con il punto e virgola: aggiunse cose che io non compresi, tanto profondo fu il suo parlare, e dunque non ho potuto registrarle nel libro della memoria. La chiosa che segue (né mi si nascose di proposito, ma per necessità, perché il suo concetto fu più alto della mira cui può arrivare capacità umana) espone un giudizio criticamente vagliato il quale da un lato e secondariamente mira a non lasciare alcun dubbio al lettore, dall'altro lato però — ed è questa la funzione principale del giudizio — mira a fornire al lettore un ammaestramento, a istruirlo nella scienza delle cose divine: il concetto essendo sovrumano, non era a Cacciaguida possibile esprimerlo con la limitata parola nostra di persone che stanno nella prima vita. Il lettore ha da capire che il soprannaturale sempre trascende la capacità umana di intenderlo. La funzione “attiva” dello scriba sembra travalicare — e di molto! — i

13. Vi è una lontana affinità, mi pare, tra la figura dell'io del poeta che scrive e quella del pellegrino raccontato quali sono state da me proposte nel testo e « die Selbstinszenierung des Dichter–Ichs » di cui discorre P. GEYER, *Subjektivität in Dantes “Divina Commedia”*, in AA.Vv., *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*, a cura di R.L. Fetz, Berlin [et alia], de Gruyter 1998. Geyer nota giustamente che « in den berühmten Eingangswesen des Werks spaltet sich das Dichter–Ich in ein erzählendes und ein erzähltes Ich auf, und es kündigt an, daß die Erzählung selbst als Vermittlung zwischen beiden fungieren solle » (ivi, p. 437). Das Dichter–Ich è l'io del poeta che scrive, inteso soprattutto come io narrante (ein erzählendes Ich) che qui è stato qualificato come lo scriba-storico. Das erzählte Ich, l'io raccontato, coincide con il pellegrino raccontato. Geyer identifica due personaggi (peccatore e/o pellegrino) raccontati: essi sono la stessa persona in epoche differenti, e cioè l'una esisterebbe prima della crisi che sfocia nella selva e l'altra nei giorni che culminano nella Pasqua del 1300: « Das erzählte Ich in der „Divina Commedia“ differenziert sich wiederum in zwei verschiedenen Zeitebenen aus: sein Leben vor der Jenseitswanderung, das in die erwähnte Krise mündet, und die Jenseitsanderung zu Ostern des Jahres 1300 selbst » (ivi, p. 438). Non condivido quest'ultima proposta, ma mi astengo dal criticarla perché essa è estranea al tema che affronto in questo studio.

compiti già impegnativi della selezione e del riassunto. Pare che lo scriba si assuma qualche volta un ruolo che a rigore dovrebbe spettare all'autore e basta.

Come si è già notato, nel resoconto dei fatti che non sono dialoghi lo scriba riproduce il pathos e complesse emozioni provate allora dal personaggio con maestria tale che pare le stia rivivendo: « Ma Virgilio n'avea lasciati scemi / di sé, Virgilio dolcissimo patre, / Virgilio a cui per mia salute die' mi » (*Purg.* XXX, 49–51). La terzina, e la perizia retorica con cui consegue effetti espressivi intensissimi, offre un caso tutt'altro che raro: senza che il lettore se ne avveda, al copista-storico subentra l'autore implicito o meglio, Dante autore si insinua senza darlo a vedere. La proposizione « Ma Virgilio n'avea lasciati scemi di sé » fa parte del resoconto, è di penna dell'amanuense. Ma le apposizioni che seguono, intimamente legate al verso or ora citato dalla ripetizione in anafora del nome della prima guida di Dante, circonfuso di affetto ardente, non fanno parte del resoconto; esse sono estensione della- e commento alla- prima occorrenza del nome Virgilio. Esse non solo non aggiungono alcuna informazione rispetto a quello che il lettore già sapeva, ma forniscono una sintesi a posteriori, dal presente della scrittura, del ruolo svolto da Virgilio e del legame tenero e improntato alla massima fiducia che, nel corso del viaggio, si era instaurato tra maestro e discepolo. L'autore non toglie la penna di mano all'estensore del diario di viaggio; semmai gli si accosta, e collabora con lui al fine di vergare insieme quelle parole dolci, impregnate di rimpianto e di dolore: il dolore di allora per la sparizione di Virgilio, confuso, viene rielaborato ora, lucidamente ma con pari intensità, nel presente della scrittura, dall'unico io del poeta che scrive, in cui è ripristinata provvisoriamente l'unità indistinta delle due figure, l'autore e l'estensore del resoconto.

La medesima cosa è accaduta nell'esempio recato sopra di *Par.* XV, 37–42: dopo il punto e virgola alla fine del verso 39 l'amanuense-storico e l'autore si ricongiungono nell'io del poeta che scrive, il quale formula la chiosa, l'articolato giudizio, probabilmente dal presente della scrittura e in ogni caso dopo un lavoro di rielaborazione dei dati offerti dal libro della memoria; lavoro che potrebbe essere cominciato nel passato e che viene concluso solo durante la stesura del poema. L'io del poeta che scrive tende sì a divaricarsi, ma non si divarica mai compiutamente, come dimostrano gli ultimi versi recati a esempio e

commentati: non di rado i due esiti di lui si ricongiungono o quasi. Su questa questione, complessa, ci si soffermerà ancora diffusamente nel prosieguo dello studio.

La mente, come viene reso manifesto da Dante autore nei versi della prima protasi al *Paradiso*, e come sarà ripetuto più e più volte in *Par.* XXXIII, non è riuscita a imprimere e custodire efficacemente dentro di sé l'esperienza della visione beatifica, pur intuita intensamente dal pellegrino ¹⁴. Le tre persone di Dio e l'armonia del tutto si sono a questo palesate per accensione o illuminazione che ha trasvalorato per alcuni istanti le sue capacità di creatura ancora caduca, dalla mente assai più limitata rispetto a quella dei beati. La mente e/o la memoria di Dante non hanno mai posseduto allora, e ancor meno posseggono ora, dopo il ritorno sulla terra, le parole atte a esprimere quella visione. Nondimeno, quasi tutto quel che la mente del pellegrino ha potuto, con sforzo, imprimere in se stessa, verrà ora riferito dall'io narrante, il copista altamente professionale, che è addetto al resoconto del viaggio ¹⁵.

4. Lo scriba estensore del resoconto, l'autore e il profetismo: una relazione difficile

Il livello istoriale del racconto, affidato eminentemente allo scriba, non gli è affidato però esclusivamente. L'autore si intromette spessissimo. Accade per esempio che questi si rivolga al lettore implicito, con una deviazione breve, spiegando che alla mente da cui lo scriba trascrive mancano alcuni dettagli; il pellegrino infatti, al momento in cui la mente avrebbe dovuto registrare quei dettagli, si era distratto: « E altro disse, ma non l'ho a mente; / però che l'occhio m'avea tutto tratto » (*Inf.* IX, 34–35; corsivo mio). Accade anche il contrario. Il pellegrino, conscio dell'importanza di cose da lui udite, ha cura di metterle in serbo nel libro della memoria. Così, p. e., Virgilio ordina a Dante di custodire la oscura predizione di Farinata affinché Beatrice possa poi

14. « Nel ciel che più de la sua luce prende / fu' io, e vidi cose che ridire / né sa né può chi di là sù discende; / perché appressando sé al suo disire, / nostro intelletto si profonda tanto, che dietro la memoria non può ire » (*Par.* I, 4–9).

15. « Veramente quant'io del regno santo / ne la mia mente potei far tesoro, / sarà ora materia del mio canto » (ivi, 10–12).

spiegargliela: « La mente tua conservi quel ch'udito hai contra te » (ivi, X, 127) ¹⁶. In tal modo il pellegrino rende un servizio anche al futuro scriba. Beatrice, nella investitura profetica che Dante riceve da lei nella « divina foresta », dopo aver bevuto l'acqua del Letè, raccomanda al pellegrino di annotare accuratamente tutto ciò che ha udito e visto a partire dal momento in cui è giunto presso l'albero della scienza del bene e del male; e di raccontare ogni cosa così com'è realmente accaduta ¹⁷. Nella terza investitura profetica, Cacciaguida incita il discendente diletto a palesare in modo esatto e scrupoloso a coloro che sono nella prima vita l'intero viaggio nell'aldilà ¹⁸. Nelle due investiture profetiche si ordina al pellegrino di comportarsi in futuro da copista fedele ¹⁹: nel *Paradiso* questi assurgerà nientemeno che al rango di *scriba Dei*.

L'autore svolge una funzione attiva di controllo e di filtro sul lavoro dello scriba. A più riprese egli annota che non vale la pena riferire tutto (« Noi aggirammo a tondo quella strada, / parlando più assai ch'i' non ridico; / venimmo al punto dove si digrada »: *Inf.* VI, 112-114; « Così di ponte in ponte, altro parlando / che la mia comedia cantar non cura, / venimmo » (ivi, XXI, 1-3). L'autore non solo non permette allo scriba di raccontare quel che è inessenziale, se anche ciò sia stato registrato nel libro della memoria ma, per necessità di sintesi, non gli permette di raccontare neppure fatti, esperienze, discorsi che per il lettore sarebbe interessante apprendere (« Io non posso ritrar di tutti a

16. Analoga predizione il *viator* riceve dal suo carissimo Brunetto Latini, ed egli medesimo dice all'antico maestro che la custodirà fedelmente per farsene chiarire il senso dalla donna amata: « Ciò che narrate di mio corso scrivo, / e serbolo a chiosar con altro testo / a donna che saprà, s'a lei arrivo »: *Inf.* XV, 88-90.

17. « Tu nota; e sí come da me son porte, / così queste parole segna a' vivi / del viver ch'è un correre a la morte; / e aggi a mente, quando tu le scrivi, / di non celar qual hai vista la pianta / ch'è or due volte dirubata quivi » (*Purg.* XXXIII, 52-57). Qualcosa di simile dice al *viator* San Pietro, in *Par.* XXVII, nella quarta investitura profetica: « E tu, figliuol, che per lo mortal pondo / ancor giù tornerai, apri la bocca, / e non asconder quel ch'io non ascondo » (vv. 64-66). Dante aveva ricevuto la prima investitura profetica da Virgilio sul ciglio esterno della divina foresta.

18. « ma nondimen, rimossa ogni menzogna, / tutta tua vision fa manifesta; / [...] / Questo tuo grido farà come vento, / che le più alte cime più percuote » (ivi, XVII, 122-134; corsivo mio).

19. Si tratta delle due investiture centrali tra le quattro, tutte molto autorevoli, ricevute dal poeta: la prima è quella di Virgilio in *Purg.* XXVII, 139-142 e l'ultima, specularmente, quella di San Pietro in *Par.* XXVII, 64-66.

pieno, / però che sí mi caccia il lungo tema, / che molte volte al fatto il dir vien meno»: *Inf.* IV, 145–147) o discorsi tra lui e le anime che furono assai piacevoli allora («Così andammo infino a la lumera, / parlando cose che 'l tacere è bello, / così com'era 'l parlar colà dov'era»: *ivi*, 103–106)²⁰.

In alcune occasioni l'autore prende in modo diretto il controllo della narrazione-resoconto, esautorando lo scriba: «Però trascorro a quando mi svegliai, / e dico ch'un splendor mi squarciò 'l velo / del sonno, e un chiamar: "Surgi, che fai?"» (*Purg.* XXXII, 70–72). Nei versi precedenti (vv. 64–68) l'autore aveva raffigurato mediante una similitudine preziosa la difficoltà di raccontare come si fosse addormentato, e dell'autore è il verso che unisce la similitudine, compiuta, alla ripresa del resoconto (v. 69: «ma qual vuol sia che l'assonnar ben finga»), cioè alla diegesi: ripresa che avviene ai succitati vv. 70–71 per iniziativa, lo si ribadisca, dell'autore e di lui soltanto.

Mentre adempie gli ordini autorevolmente ricevuti (da Virgilio, da Beatrice, da Cacciaguida), l'estensore del resoconto toglie a oggetto della narrazione, come s'è già notato, anche le emozioni e i sentimenti di qualsivoglia genere provati allora dal pellegrino; si tratta però di stati d'animo superati e compiutamente appartenenti al passato, sebbene siano raccontati in modo tale che l'amanuense sembra farsi specchio del pellegrino: «Io pensava così: "Questi per noi sono scherniti con danno e con beffa / sí fatta, ch'assai credo che lor nò. Se l'ira sovra 'l mal voler s'agguetta [...]". / Già mi sentía tutti arricciar li peli / de la paura e stavo in dietro intento» (*Inf.* XXIII, 13–20). Qualche volta si avverte che i sentimenti provati allora dal pellegrino (le emozioni del 'pellegrino raccontato') sono ancora condivisi dall'io del poeta che scrive e forse anche dall'autore reale, quello che sta fuori e dentro il testo: «Da indi in qua mi fuor le serpi amiche» (*Inf.* XXV, 4); da

20. Curiosamente alcuni studiosi hanno ritenuto che una sorta di delusione (vera o dall'Alighieri presunta), provata dai lettori per il fatto che interessanti discorsi avvenuti nel limbo tra il poeta volgare e i grandi *auctores*, e conversari dei grandi *auctores* tra loro, non fossero stati in *Inf.* IV riferiti, abbia indotto Dante a riandare al limbo, per bocca di Virgilio, in *Purg.* XXII, 100–114. Cfr. le interessanti osservazioni di E. PASQUINI, *Dai prefazi ai complimenti*, (pp. 1–26), in *Id.*, *Dante e le figure del vero*, cit., pp. 12–15. Molto noto e spesso citato l'appello al lettore di *Purg.* XXXIII, 139–144: «S'io avessi, lettor, più lungo spazio / da scrivere, i' pur cantere' in parte / lo dolce ber che mai non m'avria sazio; / ma perché piene son tutte le carte / ordite a questa cantica seconda, / non mi lascia più ir lo fren de l'arte».

quel momento in poi, dunque fino al presente della scrittura. Anche mentre la vista del pellegrino, al termine del viaggio, si immerge in Dio, fino a percepirne le tre persone, la visione beatifica è per quanto possibile fatta propria dalla mente: « Così la mente mia, tutta sospesa, mirava fissa, immobile e attenta, e sempre di mirar faciesi accesa » (*Par.* XXXIII, 97–99).

Vi sono momenti di labilità della relazione scriba-autore. L'autore assume il controllo della narrazione perché le conoscenze allora acquisite dal *viator* e l'esperienza da lui allora vissuta hanno carattere profetico ma possono essere attualmente rivelate ai lettori-uditori solo nelle linee più generali. Il contenuto del resoconto è cioè apertamente dominato dalla figura della reticenza. In alcuni di questi casi la labilità non sussiste. Possiamo cioè esser certi che sta parlando, anzi scrivendo, l'autore, come quando si narra che il re Carlo Martello ha rivelato al pellegrino cose che questi non potrà riferire, perché il re gli ha imposto il segreto su di esse: « Da poi che Carlo tuo, bella Clemenza, / m'ebbe chiarito, mi narrò li 'nganni / che ricever dovea la sua semenza; / ma disse: "taci e lascia muover li anni"; / sí ch'io non posso dir se non che pianto / giusto verrà di retro ai vostri danni » (*Par.* IX, 1–6). Il chiasmo congiunge i due nomi regali mettendo in risalto gli aggettivi affettuosi che li accompagnano. Dante ricrea così una sorta di delicata e gentile intimità coniugale ²¹. Questa atmosfera vale ad attenuare la polemica antifrancese e antiangioina che segue: l'autore e poeta-profeta ha ricevuto l'incarico di rivelare genericamente a Clemenza (e a tutta la cristianità) che la progenie di Carlo Martello e sua sarà tradita dai congiunti della famiglia reale di Francia; ma ha avuto anche l'ordine di tacere ognuno dei dettagli che il giovane re ha illustrato all'amico. I verbi della prima terzina dianzi riferita (vv. 1–3) e anche quello della coordinata al v. 4 sono tutti al preterito: trapassato remoto, passato remoto, imperfetto con valore di futuro rispetto a quelli, e ancora passato remoto. L'assetto è esattamente quello del resoconto di cui è responsabile lo scriba. Un solo elemento rivela, con certezza, che colui che narra non è quegli sibbene l'autore: il fatto che i quattro versi, in virtù di due brevi parolette al vocativo (v. 1),

21. Poiché la regina Clemenza era anch'ella morta giovanissima, prima del 1300, alcuni commentatori (Vellutello tra essi) hanno ritenuto, senza ragioni forti, che la Clemenza alla quale Dante si rivolge sia non già la moglie sibbene la figliola, ancora viva, di Carlo Martello.

hanno la forma di un'allocuzione alla regina Clemenza. Nei versi 5 e 6 l'autore pronunzia invece dal presente della scrittura la predizione circa il castigo di Dio che si abatterà su quei membri della casa reale di Francia che hanno tradito la discendenza di Carlo Martello.

Vengo a un caso in cui la labilità, quasi l'ambiguità, nel rapporto autore–scriba, cioè l'alternanza tra le figure di Dante poeta impegnate nella stesura del poema, è ben visibile. Quel medesimo Cacciaguida che in *Par.* XVII, 128 ordina al discendente di rendere manifesta tutta la « visione » ricevuta, quando gli rivela quale futuro, l'esilio, lo attenda, tesse un elogio enfatico del temperamento e delle opere di Cangrande della Scala (che nel 1300 aveva 9 anni) quali alle genti si sarebbero mostrate in futuro a partire all'incirca dal 1309–1310²²: « “[...] / e porterà ne scritto ne la mente / di lui, e nol dirai [...]”; e disse cose / incredibili a quei che fier presente. / Poi giunse: “Figlio, queste son le chiose / [...]” » (*Par.* XVII, 91–94; corsivo mio). Le parole tra virgolette alte sono di Cacciaguida, il quale impone al discendente il segreto su aspetti della futura grandezza di Cangrande. A questo punto lo scriba tronca il discorso diretto dell'avo, vi appone letteralmente la censura, dicendo al lettore implicito che le rivelazioni fatteggi dall'avo parranno incredibili a coloro che ne vedranno la realizzazione. Se la regia è dello scriba il suo ruolo è davvero molto attivo, tanto da essere a tratti antagonistico rispetto a quello dell'autore. Di contro è possibile che la regia sia tutta dell'autore (e così è a mio avviso). Si è già constatato che questi assume qualche volta il controllo della narrazione (diegesi) usando il preterito, che dovrebbe essere di pertinenza esclusiva dell'amanuense–storico. È altresì possibile che si tratti di un ennesimo ricongiungimento tra le due filiazioni dell'io del poeta che scrive. Senonché, mentre il passato remoto « disse » non crea problemi (può essere frutto della collaborazione dello scriba con l'autore), il futuro « fier » — che dal presente della scrittura dice che le cose incredibili non sono ancora accadute ma accadranno — presume conoscenze proprie dell'autore, di colui cui è demandato lo sguardo sul futuro e la ispirata parola profetica. Checché sia di ciò, l'amenuense riprende al v. 94 (« giunse ») il controllo della narrazione.

22. La data 1310 (termine *ante quem*) è fornita dall'Alighieri, per perifrasi: « ma pria che 'l Guasco l'alto Arrigo inganni, / parran faville de la sua virtute » (*Par.* XVII, 82–83). Il papa guascone Clemente V nel 1310, con la bolla *Exultet in gloria*, parve volere instaurare buoni rapporti con l'imperatore. Mutò poi politica radicalmente in senso filo–francese.

Interessante anche l'esempio offerto dai primi versi di *Inf.* VII. Nella ripresa narrativa, tutta governata dall'autore, non vi è inizio *ex abrupto*; non si accenna il contenuto del canto che comincia; non vi è il collegamento normale con il canto precedente, che consisterebbe o nel riepilogare ciò che di più importante era in quello avvenuto, pronunciando eventualmente un giudizio morale, non importa se implicito o esplicito, o nel riallacciarsi alla conclusione di quello. L'autore compie invece un vero e proprio flash back, annunciando che prende a raccontare ora fatti accaduti prima di quello rappresentato nella chiusa del canto precedente. Insomma, viene inserito un episodio che a rigore dovrebbe trovarsi tutto nel cuore del canto VII: « Io dico, seguitando, ch'assai prima / che noi fossimo al piè de l'alta torre » (*Inf.* VIII, 1-2). A partire dal verso 7 il controllo della narrazione viene restituito al copista, il quale racconta l'episodio come di consueto, usando quasi sempre il preterito e facendo proprio il punto di vista del pellegrino; non mancano però, il che accade assai spesso, brevi ma evidenti intrusioni dell'autore ²³.

Peraltro l'autore compie deviazioni brevi anche all'interno di porzioni del discorso che egli medesimo enuncia. Nella parte finale della invocazione ad Apollo, Dante auspica di meritare l'incoronazione poetica: « e coronarmi allor di quelle foglie / che la materia e tu mi farai degno. / Sì rade volte, padre, se ne coglie / per trionfare o cesare o poeta, / colpa e vergogna de l'umane voglie, / che [...] » (*Par.* I, 26-31; corsivo mio). Il verso riferito in corsivo è una chiosa in forma di inciso ai due versi precedenti, i quali sono logicamente raccordati solo all'ultima terzina riferita; quel verso è una interruzione vera e propria del

23. Non ho motivo di entrare nel merito della questione circa le ragioni di questo *flash back*, l'unico della *Commedia* sebbene delle prolessi si trovino nelle altre opere di Dante, e rimando su ciò ai commentatori. Segnalo invece le altre intrusioni dell'autore in *Inf.* VIII: « Dopo ciò poco vid'io quello strazio / far di costui a le fangose genti / che Dio ancor ne lodo e ne ringrazio » (vv. 58-60; il corsivo, mio, marca l'intrusione dell'autore; la consecutiva appartiene alle espressioni di lode a Dio, come lo sono tante esclamative che esaltano la giustizia di Dio; nell'*Inferno* questo genere di interventi accompagna normalmente l'ingresso in una nuova zona e la prima percezione delle pene e, correlativamente, delle colpe); « Quivi il lasciammo, che più non ne narro » (v. 64; la consecutiva contenente l'intervento dell'autore, da me contrassegnato con il corsivo, e appartenente, ritengo, alle allocuzioni al lettore implicito, marca lo stacco, è una sorta di brusco congedo); « Pensa, lettor, se io mi sconsortai / nel suon de le parole maladette, / ché non credetti ritornarci mai » (vv. 94-96; si tratta di uno dei celebri appelli al lettore o 'Anrede an den Leser'); alle espressioni segnalate occorre aggiungere il secondo termine della similitudine che si legge ai vv. 13-14.

discorso principale. Si tratta di casi tutt'altro che rari. Qualche volta l'io del poeta che scrive, come unità indifferenziata dell'autore con l'estensore del resoconto, inserisce dettagli dei quali il personaggio si era dimenticato: « e io, per confessar corretto e certo / me stesso, tanto quanto si convenne / leva' il capo a proferer più erto; / ma visione apparve che ritenne / a sé me tanto stretto, per vedersi, / che di mia confession non mi sovvenne » (ivi, III, 4–9). Lo scriba–storico e l'autore narrano che il pellegrino si accingeva a parlare quando la inattesa apparizione di qualcosa di inconsueto lo distrasse facendogli dimenticare che doveva ringraziare Beatrice e dirle che la spiegazione da lei fornita era stata da lui compresa e sentita come esaustiva e convincente. Si tratta di oblio momentaneo, tale per cui il desiderio della confessione e i contenuti di questa, che erano sulla punta delle labbra, sono stati registrati nel libro della memoria.

A parere dell'Alighieri, naturalmente, lo scriba e l'autore coincidono, come del resto tutte le protasi o quasi ci suggeriscono, e con speciale intensità quella a *Par. I*. A qualcuno è sembrato, erroneamente, che in *Par. XXXIII* l'*auctor* e l'*agens* — cioè, secondo la nomenclatura che a me pare preferibile, Dante autore e Dante prima peccatore smarritosi nella selva e poi pellegrino o *viator* — vengano infine a coincidere o quasi: l'*auctor* cercherebbe spasmodicamente, al fine di ritrovare la visione beatifica che illuminò la sua mente per un lungo istante, di compenetrarsi con il pellegrino. No, questo davvero è un errore: nell'io del poeta che scrive, quando il racconto del viaggio è prossimo alla conclusione, quando per giungere a questa mancano pochi versi, tende a venir meno la distanza, e la differenza, tra lo scriba–storico e l'autore. Questi si fonde infine con il copista fedele. Negli ultimi versi del *Paradiso* scriba e autore sono entrambi ben distinti e lontani dal pellegrino ma sono ora tra loro assai più vicini: lo scarto tra le due filiazioni dell'io del poeta che scrive è ridottissimo.

È l'autore ad avvicinarsi allo scriba, a prodigarsi per aiutarlo, a fondersi con lui: « Qual è colui che somniando vede, / che dopo il sogno la passione impressa / rimane e l'altro alla mente non riede, / cotal son io, che quasi tutta cessa / mia visione e ancor mi distilla / nel cor il dolce che nacque da essa » (*Par. XXXIII*, 58–63). Come ognuno vede, sia il primo termine della similitudine che il secondo appartengono al presente della scrittura e il primo termine dice l'esperienza attualmente in corso nella memoria e nella sfera emotiva di colui che sta

narrando, cioè nell'unità indifferenziata 'scriba-autore'. Questi 'due in uno' vorrebbero scrivere, ma lo scriba ricorda poco e male quel che sarebbe da scrivere e l'autore non può essergli di aiuto, perché, sebbene il pellegrino avesse ricevuto la visione beatifica, la memoria del pellegrino neppure allora era stata in grado di accogliere, contenere e custodire in sé quella visione ²⁴. È la nota esperienza dell'*excessus mentis*, raccontata dai mistici. Il responsabile del senso morale (da intendersi in accezione polivalente e onnicomprensiva) del racconto è però come sempre l'autore e basta; donde la sua supplice invocazione a Dio: « O somma luce, che tanto ti levi / da' concetti mortali, a la mia mente / ripresta un poco di quel che parevi, / e fa la lingua mia tanto possente, / ch'una favilla sol de la tua gloria / possa lasciare a la futura gente » (ivi, 67-72).

5. Le tre immagini del poeta, la visione e lo stile

Più sottile è l'altro problema che ha calamitato l'attenzione di Picone: chi è il responsabile del livello stilistico, della nobile forma artistica? Tutti e tre gli « io » di Dante contestualizzati nella *Commedia* sono dei poeti di professione. Il personaggio-peccatore, nell'antefatto, quando riceve da Virgilio il primo conforto e il primo soccorso gli dice « tu se' solo colui da cu' io tolsi / lo bello stilo che m'ha fatto onore » (*Inf.* I, 86-87). In effetti il *viator* è trattato in parecchi luoghi del poema come poeta grande o grandissimo: da Omero e dagli *auctores* latini nel limbo, da Cavalcante in *Inf.* X, dal 'se medesimo auctor' in *Inf.* XXV, probabilmente da Oderisi in *Purg.* X, da Bonaggiunta in *Purg.* XXIV, ancora dal 'se medesimo auctor' in *Par.* I, II, XXV, XXXIII, per citare solo alcuni esempi. Nel termine « visione » al quale Dante si attiene, nella formidabile importanza attribuita all'occhio e alla vista del pellegrino nella *Commedia*, è implicato anche, e solo parzialmente

24. E ancora: « La forma universal di questo nodo / credo ch'i' vidi, perché più di largo, / dicendo questo mi sento ch'i' godo » (*Par.* XXXIII, 91-93); « Un punto solo m'è maggior letargo / che venticinque secoli a la 'mpresa / che fè Nettuno ammirar l'ombra d'Argo » (ivi, 94-96); « Ormai sarà più corta mia favella, / pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante / che bagni ancor la lingua a la mammella » (ivi, 106-109); « Oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto! E questo, a quel ch'i' vidi, / è tanto, che non basta a dicer "poco" » (ivi, 121-123; corsivi miei).

superato, il concetto neoplatonico secondo cui l'idea dell'opera d'arte è già presente nella mente prima della sua forma materiale, cioè della sua esteriorizzazione.

Quel termine e quel concetto sono da accostare però soprattutto alla visione mistica e da ultimo, come tante volte si è in questa sede ripetuto, alla visione beatifica. Cos'è esattamente la « visione » di cui parla Cacciaguida? I commentatori moderni sono concordi nel parafrasare così la notissima espressione di *Par.* XVII, 128: in essa si sostanzia tutto ciò che Dante ha visto, udito e appreso durante il suo viaggio²⁵. Meglio di tutti ha chiosato Daniele Mattalia: « vision: quanto hai visto e udito. Termine dell'uso biblico, reso familiare dall'Apocalisse giovanita, e passato nella tradizione a indicare tanto le "visioni" propriamente dette, quanto le descrizioni di viaggi nell'oltretomba ». Fittissime sono le affermazioni dell'autore secondo cui egli rivede ora, mentre ne scrive, ciò che vide allora, e prova ora, riandando con la mente a ciò che vide, sentimenti intensi tanto quanto quelli provati allora; oppure ciò che egli vide era ed è ancora per lui medesimo tanto incredibile e/o terribile che le parole con cui descriverà il fatto sembreranno al lettore-uditore non veritiere; o ancora, come egli suole scrivere in tutte e tre le cantiche e soprattutto nel *Paradiso*, specie nel primo e nell'ultimo canto di esso, non esistono parole atte a riprodurre efficacemente quel che egli vide²⁶.

Son da ridurre a mente due aspetti delle operazioni conoscitive nel senso più ampio: l'immagine, in accezione eidetica, che si imprime nella memoria, è qualcosa di meno delineato, di meno sbizzato espressivamente rispetto a ciò che è scritto nel libro della memoria²⁷; ciò che è stato visto nella visione beatifica ed è stato anche intellet-

25. Così, tra gli altri, Scartazzini–Vandelli, Mattalia, Sapegno, Pasquini–Quaglio. A mio avviso sarebbe da includere anche l'antefatto. Il potente carattere visionario di esso — sottolineato dalla condizione di smarrimento della coscienza riflessa da parte del personaggio — si lega intimamente seppure non esclusivamente all'incontro di Dante peccatore con le tre belve diaboliche, l'ultima delle quali è uscita dall'inferno per comando di Satana, e poi con un'anima che viene in suo soccorso dal limbo per desiderio delle tre donne celesti.

26. « Se tu se' or, lettore, a creder lento / ciò ch'io dirò, non sarà meraviglia, / ché io che 'l vidi, a pena il mi consento » (*Inf.* XXV, 46–48); « Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio / quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi » (ivi, XXVI, 19–20); cfr. anche ivi, XXVIII, 1–6 e II2–II4 e ivi, XXXIV, 22–24.

27. Particolarmente interessanti alcune parti del discorso e degli ammonimenti di Beatrice a Dante in zona profetica e delle risposte del *viator*: « “Ma perch'io veggio te ne

tualmente compreso, non viene però appreso dalla mente umana, e dunque è impossibile esprimere e comunicare agli uomini il mistero della trinità, quello della duplice natura del Figlio e le ragioni che muovono la volontà di Dio. Si impongono allora due chiose: la prima è che l'Alighieri attribuisce spesso al personaggio modi del processo conoscitivo che sono caratteristici della prima vita nel mondo materiale (« e la disposizion ch'a veder èe / ne li occhi pur dal sol percossi, / senza la vista alquanto esser mi fêe. / Ma poi ch'al poco il viso riformassi / (e dico "al poco" per rispetto al molto / sensibile onde a forza mi rimossi), / vidi [...] »: *Purg.* XXXII, 13-16; i corsivi sono miei). Secondo l'Alighieri, il quale congiunge l'influenza del tomismo con quella dell'agostinismo e con quella del neoplatonismo, il materiale della conoscenza penetra nei nostri sensi per il tramite delle forme sensibili, le quali realizzano le possibilità percettive insite negli enti reali; esso viene quindi elaborato dalla fantasia o virtù immaginativa o immaginazione, che riceve le immagini offerte dai sensi e poi le compone e divide ²⁸. Gli enti reali appresi dai sensi nel corso del viaggio hanno prevalente ma certo non esclusiva indole visuale ²⁹.

lo 'ntelletto / fatto di pietra e, impetrato, tinto / sì che t'abbaglia il lume del mio detto, / voglio anco, e se non scritto, almen dipinto, / che 'l te ne porti dentro a te per quello / che si reca il bordon di palma cinto". / E io: "Sì come cera da suggello, / che la figura impressa non trasmuta, / segnato è or da voi lo mio cervello. / Ma perché tanto sovra mia veduta / vostra parola disiata vola, / che più la perde quanto più s'aiuta?" » (*Purg.* XXXIII, 73-84. Ottima la chiosa di Bosco-Reggio: « Il linguaggio, tratto dalla scrittura e dall'arte del dipingere, vuol significare che Beatrice si accontenta che Dante almeno riporti una sommaria immagine di ciò che ha detto. *Dipinto* andrà perciò inteso nel senso di "appena delineato", "tracciato, disegnato appena sommariamente" e si contrappone a *scritto* che significa invece "ben marcato con caratteri chiari" »; « [la cera] non altera, conserva inalterata la figura impressa. Cfr. *Purg.* X 44-45 e XVIII 38-39. L'immagine del sigillo e della cera era familiare in quell'epoca in cui le lettere ufficiali, i diplomi ecc. venivano resi validi dal suggello sopra impostovi. Ma era anche figura letteraria frequente nella simbologia del pensiero medievale »; e infine: « [sovra mia veduta:] al di sopra del mio intendimento; ma con immagine della "vista" (*veduta*) intellettuale »).

28. Ancora utile è la consultazione delle voci *Visio beatifica* (G. FALLANI), visione mistica (V. TRUIJEN), intelletto (C. VASOLI) e conoscenza (D. CONSOLI) nella *ED*.

29. Il sostantivo più frequente della *Commedia* è "occhio", che ricorre 263 volte, mentre "vedere" ne è uno dei verbi di maggior frequenza. L'occhio e il vedere, come più volte è stato detto, si riferiscono anche all'importanza dell'occhio nella vita fisica, affettiva e spirituale dell'uomo, ma negli ultimi sette canti del *Purgatorio* e nel *Paradiso* sono utilizzati con alternanza dell'uso riferito alla percezione sensibile e del significato simbolico. In particolare, l'ascesa dal paradiso terrestre fino all'Empireo è, dal punto di vista delle percezioni sensibili, un'ascesa attraverso gli occhi di Beatrice e il vedere di Dante: « Questa

La « visione » include anche la elaborazione e comprensione intellettuale di sensazioni e percezioni olfattive, tattili e soprattutto uditive. La casistica dei rumori è varia, dai lamenti e dalle strida dei dannati, allo scroscio dell'acqua o al rimbombo causato da qualche evento prodigioso, alle dolci litanie e ai canti del purgatorio, alla musica e ai suoni armoniosi e splendenti di gioia del paradiso. La visione include anche altri avvenimenti uditivi, che, per dirla con un anacronismo fortemente attualizzante, la fantasia e la mente non devono “transcodificare”: tali sono i dialoghi tra personaggi avvenuti nell'aldilà; tali le porzioni di discorso diretto che non sono dialoghi³⁰; tale tutto ciò che perfino personaggi i quali sono stati poco più che comparse, anche corali e non individualizzate, hanno detto in presenza di Dante pellegrino³¹. Il libro della mente di Dante custodisce dunque, metaforicamente, una visione riconducibile sia a percezioni sensibili ‘transcodificate’ che a esperienze *ab origine* espresse attraverso la materia verbale con lo stile loro confacente. Esse, purché siano state distintamente percepite, intellettualmente comprese e conoscitivamente possedute dalla mente, sono già tradotte o destinate a esser tradotte in parole³².

Il poeta medesimo dice questo ai suoi lettori quando dichiara, in *Par.* I, che l'intelletto, facoltà suprema dell'anima umana deputata alle funzioni e capacità conoscitive, può giungere a vedere Dio nell'*excessus mentis*; la mente però non può fermare in possesso suo stabile quell'esperienza intellettuale, cioè non può veramente conoscerla né espri-

salita celeste, pur corporea, [...] è affidata soltanto allo sguardo. Qui non ci sono gesti. Solo il vedere cose diverse dà coscienza dei diversi luoghi raggiunti, solo nel campo visivo si raccoglie ciò che del mondo etereo si potrà ridire » (dalla Introduzione di A.M. Chiavacci Leonardi al commento da lei fornito).

30. Si pensi alla esclamazione carica di rammarico che proviene dal cielo (da Dio) in *Purg.* XXXII, 129: « O navicella mia, com mal se' carca! »; si pensi anche alle durissime parole dell'invettiva scagliata da san Pietro contro Bonifacio VIII e i suoi successori in *Par.* XXVII, 19–27 e 40–63.

31. Son da ridurre a mente per esempio gli indifferenziati diavoli compagni di Lucifero di *Inf.* VIII: « Io vidi più di mille in su le porte / da ciel piovuti, che stizzosamente / dicean: “Chi è costui che senza morte / va per lo regno de la morta gente?” » (*Inf.* 82–85). Moltissimi esempi si potrebbero ovviamente trarre da *Purg.*, in cui la coralità è un elemento importante della strutturazione espressiva.

32. Beatrice accenna o implicitamente o apertamente alla transcodificazione: « al carro tieni or li occhi e quel che vedi, / ritornato di là, fa che tu scrivi » (*Purg.* XXXII, 104–105); « Tu nota; e sí come da me son porte, / così queste parole segna a' vivi / [...] / e aggi a mente, quando tu le scrivi, / di non celar qual hai vista la pianta / ch'è or due volte dirubata quivi » (ivi, XXXIII, 52–57: i corsivi sono miei).

merla; e analoghe dichiarazioni l'autore formula, enfaticamente e sospirosamente, in *Par.* XXXIII³³. Inutile soffermarsi ulteriormente su ciò, perché valore assoluto e dirimente ha la seconda chiosa. Il termine « visione » quale lo usa Cacciaguida e quale ricorre in altre zone di *Par.* è infatti indisciungibile dalla rivelazione: si tratta di un insieme di cognizioni, un insieme nella fattispecie organico e ordinato, apprese grazie a un positivo intervento rivelatore di Dio. Come benissimo ha visto Daniele Mattalia, il tratto visionario, marcato dal più che insistito ricorso dell'Alighieri al verbo vedere (e a tutti i suoi derivati, tra i quali « visione »), proviene dall'*Apocalisse* ed è intimamente collegato all'« esperienza ultraterrena e profetica insieme » compiuta dal *viator* poi *scriba Dei*³⁴.

In *Purg.* XXIV, comunque si voglia intendere il senso preciso della domanda di Bonaggiunta e della risposta del pellegrino, entrambi intendono il poeta dello stil novo come colui che compie una fedele oggettivazione espressiva (che è cosa assai diversa da un mero rispecchiamento) dei contenuti offerti dall'esperienza d'amore, cioè da Amore, il dettatore dal quale gli stilnovisti (reali o presunti da Dante che siano) non si discostano. I contenuti offerti da amore al poeta dello stil novo, e quelli che la mente del poeta pellegrino porge al poeta scriba, sono privi di stile, sono grezzi? Questo è da escludere³⁵. Il

33. « perché appressando sé al suo disire / nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire » (*Par.* I, 7-9); « Da quinci innanzi il mio veder fu maggio / che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede, / e cede la memoria a tanto oltraggio » (ivi, XXXIII, 55-57) e « Oh quanto è corto il dire e quanto fioco / al mio concetto! E questo, a quel ch'i' vidi, / è tanto, che non basta a dicer 'poco' » (ivi, 121-23).

34. Le parole riferite a testo tra virgolette basse si leggono nell'*ED*, alla voce « visione », redatta da R. AMBROSINI, p. 1071. Il « vedere » è anche sinonimo di conoscere: cfr. p.e. Paolo, in *Ad Cor.* I 13, 12.

35. Merita riferire alcune ottime osservazioni di D. Pirovano a proposito del tempo richiesto dalla creazione artistica innovativa, tempo necessario ad accurate riflessioni, al superamento delle difficoltà nella elaborazione della materia e via dicendo: « Il poliptoto volutamente insistito "cominciamento [...] cominciai [...] cominciamento [...] comincia" sottolinea "la risoluta novità della nuova fase poetica" (BATTISTINI, in *V.n.* 1995, p. 74), e non a caso quel verbo tornerà nell'episodio purgatorio di Bonaggiunta: "Ma di s'i' veggio qui colui che fore / trasse le nove rime, cominciando / *Donne ch'avete intelletto d'amore*" (*Purg.* XXIV, 49-51). Nonostante l'atmosfera epifanica che avvolge il racconto, Dante non manca dunque di rimarcare che il processo della creazione artistica richiede tempo e riflessione; e infatti, dopo il ritorno a Firenze dell'io *agens*, la canzone prende corpo in seguito ad alcuni giorni di meditazione, dove si può notare la ripresa del verbo *pensare* (« pensando alquanti di », tra l'altro equivalente a XVIII 9), già ripetuto altre tre volte in questo segmento di

pellegrino porta una responsabilità parziale delle parole riconducibili a uno stile efficace e anche al “bello stilo” e il suo ruolo non è stato solo passivo, da *spectator*: egli ha voluto, attivamente, imprimere la visione nella memoria, sebbene la lotta titanica contro l’impossibilità espressiva sia sostenuta dall’*auctor*. A Ugolino Dante dice: « nel mondo suso ancora io te ne cangi / se quella con ch’io parlo non si secca » (*Inf.* XXXII, 138–39) ³⁶.

Neppure il copista è uno scrivano passivo, come si è notato. Egli ha anche una funzione non menzionata finora: deve transcodificare parti della « visione ». Egli deve compiere, per dir così, qualcosa di opposto e al contempo di simile al lavoro che compirà il miniatore quando illustrerà passi del codice. Egli dovrà trasformare il “visibile” anzi lo “allora visto” (ma anche il “percepito olfattivamente” o con il mezzo tattile) in “dicibile”, all’interno del mezzo verbale, nella fattispecie poetico. Egli però non inventa (la *inventio* a rigore sta con il pellegrino e con l’autore) e non giudica, o meglio, dovrebbe astenersi dal chiosare. Come già vide bene Picone la maggiore responsabilità sia del mondo morale del poema che dello stile è da attribuirsi all’autore, il quale sorveglia e “rivede” il lavoro dello scriba mentre esso è in fieri, e si assume costantemente le dette responsabilità soprattutto nei numerosi prologhi ma non in essi soltanto: dell’autore o dell’io del poeta che scrive come totalità indifferenziata è, come si è visto, la massima responsabilità stilistico–retorica della meravigliosa terza

testo » (la citazione è tratta dal citato commento di Id. alla *Vita nuova*: vd. nota 1 del presente capitolo).

36. Bosco e Reggio chiosano così: « per la maggior parte dei commentatori, il verso ha valore d’imprecazione, quasi una specie di formula: se la lingua, con cui parlo, non mi si secca, non si paralizzi. Per altri è allusione alla morte, che, prima del tempo, potrebbe impedire al poeta di parlare. Meglio intese il Grabher: se la mia parola, cioè il mio poema, non perirà; “... e proclama la ferma e cosciente fede del poeta nell’indistruttibile valore della poesia con cui potrà eternare il dramma di Ugolino” ». Ritengo che Dante non esprima, nemmeno nell’*Inferno*, la fede nel valore indistruttibile della poesia e nella fattispecie del suo poema con una formula plebea; basti pensare alle parole che l’Alighieri mette in bocca a Cavalcante (*Inf.* X, 58–60), a quelle con cui il pellegrino parla del proprio talento poetico a Brunetto Latini (ivi, XV, 84–85: « di voi, quando nel mondo ad ora ad ora / m’insegnavate come l’uom s’eterna ») o alla straordinaria letterarietà aspra e petrosa della protasi alla zona di Cocito. Credo che il verso riferito a testo sia non già un’imprecazione sibbene una sorta di auspicio: “io darò compenso alla tua risposta raccontando della sua malvagità, purché, come mi auguro, io sia in grado di parlare, di manifestare quel che mi racconterai”. Potrebbe esserci una velata allusione alla morte ma mi pare si tratti del generico auspicio di uscire dall’inferno e di scansare altre tribolazioni “invalidanti”.

in cui l'io narrante racconta che il se stesso pellegrino provò acuto e struggente dolore per la scomparsa di Virgilio.

Repetita iuvant. Perciò traggo le conclusioni sintetizzando le tesi che ho esposto nel presente capitolo. Nella *Commedia* l'immagine di Dante poeta, più che sdoppiarsi, è triplicata: vi è il poeta-pellegrino, l'*agens*, che compie il viaggio e dice io all'interno dei dialoghi; vi è l'autore, il quale dice io egli pure, e si intromette spesso per ammaestrare il lettore. Vi è infine il poeta addetto a riprodurre in modo oggettivo e concentrato le esperienze vissute (i luoghi e fatti "visti", secondo la mentalità e le parole di Dante) dal pellegrino e le emozioni da lui provate, registrate nel libro della memoria. Questi, l'«estensore del diario di viaggio», è una sorta di voce narrante, che sta nel presente della scrittura, ed è come l'autore lontana dal tempo in cui si svolsero i fatti narrati. Egli congiunge in sé le figure dello scriba fedele e dello storico verace. Anch'egli dice sempre io, ma usa il passato o il presente narrativo con valore di passato; il punto di vista di questo terzo io pare identificarsi con la sfera passionale e con le conoscenze del pellegrino al tempo in cui i fatti narrati accadevano; per questo motivo spesso lo si è agguagliato al pellegrino senz'altro. L'autore si allontana sia dal compito di puro scriba sia da quello di storico. L'estensore del resoconto porge un 'pellegrino o *viator* raccontato'. Dante *agens* coincide sia con il pellegrino raccontato (diegesi: l'io del pellegrino raccontato in realtà è l'io dello scriba–storico) sia con il pellegrino il quale dice io all'interno del discorso diretto (mimesi). L'io del poeta che scrive si sdoppia invece in Dante autore e nello scriba–storico, il quale non è passivo ma applica dal presente filtri atti a selezionare la materia custodita dalla memoria. Da tutto ciò, com'è notissimo — e come si è tentato di mettere quanto più possibile a fuoco anche in questo capitolo —, nasce la struttura a due tempi del poema: il presente della scrittura e il passato chiuso e compiuto del viaggio.

« Sternal la voce del verace autore »^I

1. Poeta e autore: per l'Alighieri valori semantico–referenziali diversi

Il presente capitolo verte sul rango di poeta e sul rango di autore nella *Commedia*. Credo che il giusto sottotitolo di esso dovrebbe essere: Dante si incorona poeta ma non *auctor*². Per essere trattato con sufficiente completezza, questo tema richiederebbe che io mi soffermassi sui prologhi della *Commedia*, nei quali l'autore compie gli *officia* esordiali, cioè dichiara di quale materia tratterà, certe volte seleziona il pubblico al quale chiede attenzione e partecipazione, e invoca poi l'aiuto delle divinità perché gli forniscano la virtù poetica. Indagherò questi aspetti nel capitolo IV. Nel presente capitolo toccherò dei preamboli principali, cioè del primo e secondo canto dell'*Inferno* e, più brevemente, del primo del *Paradiso*, ma la ricerca verrà svolta a tutto campo, attraverso le opere dell'Alighieri antecedenti la *Commedia* e attraverso il poema.

Si è già ricordato nel capitolo precedente che, ancora oggi, i più tra i lettori di Dante considerano il canto I dell'*Inferno* come la introduzione generale al poema, riservata alla narrazione dell'antefatto; e tale credenza rispecchia senza dubbio l'intenzione di Dante, perché *Inf.* I è in sovrannumero rispetto al numero standard di trentatré canti per cantica. Il prologo alla prima cantica sarebbe il canto II, nei cui primi

1. Per tutte le abbreviazioni o sigle che contrassegnano le opere di Dante, per le sigle di opere generali frequentemente consultate nello studiare Dante, per le citazioni dai commentatori di Dante e per quelle dalla Bibbia si rinvia alla nota 1 al capitolo I.

2. Molto frutto ho tratto, per affrontare il tema dei rapporti tra il rango di poeta e quello di autore nelle opere di Dante e segnatamente nella *Commedia*, dal saggio di M. PICONE « Per Ovidio parla amore...: Dante « auctor » della « Vita nova », in AA.Vv., *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo 2007, vol. I, pp. 237–252.

versi troviamo la protasi e l'invocazione alle muse relative all'*Inferno*. Il canto II costituisce però anche un completamento indispensabile del primo, talché ciò che Dante autore vuole preliminarmente spiegare ai suoi lettori-uditori sarebbe monco, parzialmente inespresso e incomprensibile, se leggessimo il canto primo indipendentemente dal secondo³. Questo dato si attaglia in modo speciale al tema che qui interessa, quello dell'auto-legittimazione autoriale e poetica di Dante, cui si congiunge la sua legittimazione profetica. La ricerca condotta nel presente capitolo culminerà nella proposta di una interpretazione diversa, rispetto a quelle date finora, del senso di una terzina che sta nel cuore della terza cantica.

Mi corre l'obbligo di ribadire che non mi atterrò alla terminologia oggi prevalente tra i dantisti, la quale trova origine *anche* in un passo di Isidoro di Siviglia ben noto a Dante. Isidoro aveva apprestato la fondamentale distinzione fra *auctor* (« Auctor ab augendo dictus ») e *actor* (« Actor ab agendo »)⁴. L'*actor* è colui che *agit*, compie un'azione concreta, mentre l'*auctor* è colui che *auget*, accresce il valore di quell'azione, la sancisce e la perfeziona. L'*auctor* per eccellenza è Dio, il solo capace di donare un significato assoluto ad ogni azione umana. Oggi si usa chiamare Dante *agens* il pellegrino e Dante *auctor* colui che, compiuto il viaggio, lo racconta. Questa coppia risale, com'è noto, alla controversa lettera a Cangrande. Questa nomenclatura, come si è dimostrato, non rende conto in modo preciso delle immagini di Dante proiettate all'interno del poema. Non vi è però ragione di rievocarle adesso perché in questo capitolo userò molto parcamente la distinzione tra le due figure del poeta che scrive, e mi concentrerò prevalentemente sulla voce dell'autore. Chiamerò Dante personaggio,

3. Cfr. R. GIGLIO, *Il prologo alla Commedia. Riflessioni*, in *Autore e lettori. Letture della Commedia e saggi sugli interpreti di Dante*, Massa Lubrense (NA), Il sorriso di Erasmo – Edizioni Lubrensi 1990, pp. 29–63. Si veda anche F. TATEO, *I canti proemiali e la poetica di Dante*, in « Studi medievali e moderni. Arte, Letteratura, Storia », 2003, n. 1, pp. 7–20 (sezione monografica dal titolo « Temi danteschi ». Atti della giornata di studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi, Chieti, 10 dicembre 2001).

4. Isidori Hispalensis Episcopi, *Etymologiarum sive Originum libri XX*, edizione a cura di W.M. Lindsay, Oxford, Clarendon Press 1911, tomo I, (senza numerazione delle pp.); le due citazioni a testo chiuse tra parentesi tonde sono tolte da X. [A], 2 (trad. in lingua inglese: *The Etymologies of Isidore of Seville*, traduzione e cura di S.A. Barney, W.W.J. Lewis, J.A. Beach, O. Berghof, con la collaborazione di M. Hall, Cambridge University Press 2008², pp. 475: per la citazione cfr. p. 231).

o pellegrino, o *viator*, colui che, per mettersi in salvo, visita i regni dell'aldilà (il pellegrino raccontato e il pellegrino che dice io nella *oratio soluta*).

Vediamo. Dante racconta di essersi smarrito in passato, dopo essere giunto all'età matura, in una selva spaventosa; e tuttavia in quel luogo ha incontrato anche « del ben », di cui vuole raccontare. Egli narra di essere stato « pien di sonno », semi-incosciente; eppure era riuscito a uscire dalla selva, ritrovandosi in una landa o « spiaggia », e aveva visto un colle, la sommità del quale era illuminata dal sole che si levava, talché gli era parso di essere in salvo. Egli era giunto alle pendici del colle, ma tre belve, una lonza, un leone e una lupa spaventosa, gli avevano sbarrato il cammino ricacciandolo rovinosamente indietro, la terza belva in particolare, verso la selva oscura, cioè verso la perdizione⁵. Durante la fuga a ritroso era risuonata la voce di una persona che, fino a quel momento, non si era manifestata apertamente. La persona si era qualificata come poeta (« poeta fui »: ivi, v. 73) e aveva detto di essere stata nella prima vita il cantore di Enea. Allora Dante personaggio lo aveva riconosciuto (« Or se' tu quel Virgilio, e quella fonte / che spandi di parlar sì largo fiume? »: ivi, vv. 79–80) e aveva implorato il suo aiuto: « O de li altri poeti onore e lume, / vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore / che m'ha fatto cercar lo tuo volume. / Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore; / tu se' solo colui da cu' io tolsi / lo bello stile che m'ha fatto onore. / Vedi la bestia per cu' io mi volsi; / aiutami da lei, famoso saggio, / ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi » (ivi, vv. 82–90; corsivo mio; Dante personaggio si rivolge nuovamente a Virgilio chiamandolo « poeta » poco prima della fine del canto, v. 130). Siamo giunti così *in medias res*. Dante personaggio riconosce in

5. La bibliografia, sterminata, su *Inf.* I può essere scaricata agevolmente dalla banca dati creata nel sito della società dantesca italiana: <http://www.danteonline.it/>. Segnalo in particolare solo: F. FIGURELLI, *Il canto I dell'« Inferno »*, in Id., *Studi danteschi*, Napoli, Istituto Universitario Orientale 1983, pp. 97–118; Z. BARÁNSKI, *La lezione esegetica di « Inferno » I: allegoria, storia e letteratura nella « Commedia »*, in AA. Vv., *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo 1987, pp. 79–97; M. AVERSANO, *Note al canto I dell'Inferno*, in *Un nuovo Dante. Il realismo teologico dell'Inferno*, Roma, Il Calamaio (1992), pp. 31–54; G. GORNI, *Dante nella selva. Il primo canto della « Commedia »*, Parma, Nuove Pratiche Editrice 1995, pp. 137; S. BELLOMO, « Una selva oscura »: il prologo della *Commedia*, in AA. Vv., *Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori. Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio 2001, pp. 43–57; E. MALATO, *Inferno, canto I* (commento), « Rivista di studi danteschi », VII–2007, 1, pp. 3–72.

Virgilio un poeta sommo. Virgilio è onore e lume degli altri poeti. Chi sono, secondo l'io del poeta che scrive, gli altri poeti? I classici o anche i poeti romanzi moderni? Di più: Virgilio è maestro oltre che poeta e autore. Come mai? Poeta e autore sono attributi semanticamente diversi?

Si può rispondere con un sufficiente grado di certezza. Occorre però retrocedere nel tempo. Vorrei partire dal nome di poeta. Sappiamo, grazie al *Tesoro della lingua italiana delle origini*, banca dati consultabile online, che, nella cultura volgare del Duecento, poeta è esclusivamente chi abbia composto versi in una lingua grammaticale, cioè in greco o in latino; i versi volgari si chiamano invece *rime*⁶. « Due testi originali e popolarizzanti come i *Proverbia* e il *De Ierusalem celesti* » riconducono l'autorevolezza del poeta all'antichità e alla scuola e gli attribuiscono « gran senno », cioè senno, saggezza. Bono Giamboni « collega i poeti con "l'ammaestrare" e con "quello che è . . . detto dalli savi" », e aggiunge che « saviamente il poeta n' ammonio »⁷. Dante, scrivendo che Virgilio è un maestro ed è anche un famoso saggio, gli riconosce dunque un'autorevolezza non solo dottorale: Virgilio può ammaestrare altrui e autorevoli sono i suoi ammonimenti.

2. *Auctores* e poeti in volgare (Vn, Cv, VE)

Com'è notissimo, Dante riflette circa le qualità e i requisiti che definiscono i poeti e l'opera poetica sia nella *Vita nuova*, sia nel *Convivio* sia nel *De vulgari eloquentia*. Nel celebre capitolo XXV di VN Dante attribuisce per primo l'onore e la dignità di poeti ai rimatori in volgare. A questa tesi egli perviene quasi incidentalmente, perché doveva giustificare l'uso della prosopopea da lui fatto, sulla scorta dei modelli

6. Cfr. M. TAVONI, *Il nome di poeta in Dante*, in AA.Vv., *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di L. Lugnani, M. Santagata, A. Stussi, Maria Pacini Fazzi editore, Pisa 1996, pp. 545–577. I poeti citati per nome sono Virgilio, Lucano, Stazio, Omero e « la sequela di poeti desunti da Paolo Orosio nel volgarizzamento delle sue *Historiae adversum paganos* » (ivi, p. 550): Fanocle, Polifato e Tirteo oltre allo stesso Omero.

7. *Ibidem*, ove si leggono le quattro espressioni riferite nel testo tra virgolette basse. Sia secondo Cecco Angiolieri che secondo Guittone d'Arezzo il poeta è « poeta in gramatica », dunque il termine è di stampo dottorale; per Guittone il termine « non vale a conferire la dignità di "saggio" né di "doctore" » (è invece « "saggio più chi più a Dio s'appone" »: *ibidem*).

antichi, in un componimento poetico di penna sua. Nel libello, si badi, Dante evita di usare le parole autore e autorità, e non usa neppure i loro equivalenti latini. Egli scrive che i poeti antichi (Virgilio, Lucano, Orazio, Ovidio, cioè gli stessi poeti epici che saranno accolti nel canone in *Inf.* IV) « hanno parlato alle cose inanimate, sì come se avessero senso o ragione » (*Vn*, XXV, 8, p. 114); da 150 anni sono apparsi « poete volgari » (ivi, 4, p. 113) « in lingua d'oco e in quella di sì » (*ibidem*): « ché dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino » (*ibidem*).

La qualifica di poeti volgari spetta esclusivamente ai rimatori d'amore, e in ciò vi è una nitida presa di posizione antiguittoniana, contro la vasta produzione in versi del fra Guittone morale. Dante non fa nomi. Scrive che il primo poeta in volgare dovette comporre in volgare perché la donna da lui celebrata non comprendeva il latino. Si sono formulate congetture a iosa al fine di identificare questo primo poeta. La più plausibile e seducente vuole che sia Giacomo da Lentini; infatti il grande canzoniere Vaticano, cioè il ms. Vat. Lat. 3793 della Biblioteca Apostolica Vaticana, il quale, con i suoi circa mille componimenti, è la più vasta antologia della lirica italiana delle origini, si apre con la canzone lentiniana *Madonna, dir vo voglio*, che è traduzione diretta di una canzone di Folchetto di Marsiglia (*A vos, midontç, voill retrair' en cantan*). Anche Guido Cavalcanti, secondo alcuni studiosi, sarebbe poeta, e non solo rimatore in volgare, perché Dante conclude il capitolo XXV con questa frase: « E questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente » (*Vn*, XXV, 10, p. 116). La frase però, a dire il vero, rende esplicite soltanto, e in ogni caso soprattutto, le benemeritenze antiguittoniane di Guido. Nell'atto di giustificare la prosopopea, la personificazione di amore da lui compiuta, Dante assegna ai « dicitori per rima » (ivi, 7, p. 113) che abbiano il rango di « poete volgari » (*ibidem*), « maggiore licenzia [...] di parlare che agli altri parlatori volgari » (ivi, p. 114), talché « se alcuna figura o colore rettorico è conceduto a li poete, conceduto è a li rimatori » (*ibidem*). Egli prescrive cioè che i rimatori in volgare, per essere poeti, assumano come modelli i « litterati poete » (ivi, 3, p. 113), i poeti classici latini, e sappiano emularli imitandone la retorica e lo stile. Ciò non è però sufficiente. Per ascendere al rango di poeta volgare si deve versare un di più nella propria opera e rendere ragione di esso:

E acciò che non ne pigli alcuna baldanza persona grossa, dico che nè li poete parlavano così senza ragione, nè quelli che rimano deono parlare così, non avendo alcuno ragionamento in loro di quello che dicono; però che grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rettorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento. (Vn, XXV, 10, p. 116)

Occorre che il senso letterale della poesia d'amore abbia in sé anche un senso riposto, il quale potrebbe sfuggire ai lettori; il poeta d'amore in volgare deve essere in grado di rivelarlo e commentarlo. Michelangelo Picone afferma che i termini usati qui da Dante sono « estrapolati dalle tecniche medievali della *lectio*, della lettura allegorica sia del testo sacro che di quello profano ». « “Figura”, “colore rettorico” e “vesta” » qualificano l'opera in versi composta dai « litterati poete », cioè da Virgilio, Lucano, Orazio, Ovidio, per tenerci a quelli che Dante accoglie nel canone quando giustifica l'uso della prosopopea; « “verace intendimento” e “denudare” caratterizzano invece il commento medievale (di Servio o di Arnolfo d'Orléans) che deve accompagnare quel testo poetico »⁸.

La vesta non è l'ornato, non è un abito bello e prezioso che venga aggiunto a un contenuto preformato per renderlo gradevole e scintillante, essa è invece l'equivalente del significato letterale o istoriale della Bibbia. Nel significato letterale sono insite profonde verità ulteriori, che la vesta in qualche modo copre. L'atto del denudare, del togliere la vesta, alza il velo, svela, rivela quelle verità. Ciò fa il commentatore che illustra il senso allegorico della finzione poetica⁹. Un

8. M. PICONE, «Per Ovidio parla amore...», cit., p. 251, da cui sono tolte tutte le espressioni riferite nel testo tra virgolette basse. Picone compie una lieve forzatura: egli adopera sempre, in modo martellante, i termini « *auctor* » e « *auctores* » per definire i « litterati poete », da lui surrettiziamente parificati agli altri *auctores* pagani e a quelli biblici. Il lettore che non presti alla nomenclatura sufficiente attenzione è così portato a credere che Dante stesso nel libello usi quei termini, laddove, invece, Dante usa solo la formula « poete » o « litterati poete » per i classici, e « poete » o « poete volgari » per i rimatori erotici volgari (a parer suo solo i versificatori d'amore possono essere agguagliati ai modelli, i « litterati poete »). Si vedano anche T. LEVERS, *The image of authorship in the final chapter of the “Vita Nuova”*, in « Italian Studies », LVII, 2002, pp. 5–19 e M. GRAGNOLATI, *Authorship and performance in Dante's “Vita nova”*, in A. SUERBAUM, M. GRAGNOLATI, *Aspects of the Performative in medieval culture*, Berlin, Walter De Gruyter 2010, pp. 125–141.

9. Interessanti considerazioni circa l'origine paolina della esegesi di cui si è scritto a testo si leggono in M. REEVES, *The Bible and Literary Authorship in the Middle Ages*, (1991), in *The prophetic Sense of History in medieval and renaissance Europe*, Aldershot, Brookfield USA

dantista americano ha soggiunto recentemente, a proposito di queste profonde innovazioni dello statuto del libro e dell'*auctor*, insite nella *Vita nuova*, che « even as Dante assimilates modern poets, such as himself, to the classical *auctores*, he silently transforms the medieval notion of the *auctor*, whose meanings are revealed by the commentary of modern *lectores*, to a proto-modern idea of the *author*, whose conscious intentions govern the meaning of his own work, quite apart from the readings of others »¹⁰.

Il testo del poeta classico, come ognun sa, era spesso introdotto da un prologo (*accessus ad auctores*) ed era accompagnato e corredato sui margini e nell'interlinea dalle chiose dei commentatori accreditati, che consentivano al lettore medievale di penetrare il senso ulteriore del libro poetico antico. Il commentatore della *Vita nuova*, colui che compone le prose, coincide però con il rimatore che ha scritto le poesie da denudare. Con radicale alterità e modernità rispetto ai libri degli *auctores*, e anche ai libri della Bibbia, nel libello, per la prima volta, la persona che dice io è sia l'autore del testo da commentare che l'autore delle chiose. Egli è il commentatore che svela la molteplicità dei sensi iscritti nel testo e accresce in modo consistente, secondo ragione e con sottigliezza di argomenti, il contenuto istoriale delle poesie. In fondo solo Dante ha i requisiti, presentemente, per essere definito poeta, sebbene egli non sembri esserne consapevole.

Questa prospettiva semirivoluzionaria — proclamare la nascita e l'esistenza di poeti volgari — si amplia e muta alquanto, semplificandosi, nel *De vulgari eloquentia*; i poeti classici vengono definiti « regulati poete », per distinguerli dai colleghi poeti in volgare. A questi ultimi il titolo di poeta spetta solo se hanno poetato in volgare illustre (non in volgare municipale!) e hanno trattato argomenti tragici¹¹. Nel corpo

(et alia), Ashgate Publishing Company (Variorum Collected Studies Series) 1999, (various pagings), III, pp. 12–63: « St Paul, in particular, desperately needed to find confirmation of Christ and the Church in the Scriptures of the Old Testament which had so influenced his youth. Thus he speaks of the hidden secrets of the Old Testament as *veiled* until now, even as Moses put a veil over his face so that the Israelites could not look on the revelation of God's glory: 'But their minds were blinded: for until this day remained the same veil untaken away in the reading of the old testament; which veil is done away in Christ' (II Cor. 3:14) » (p. 15, corsivo mio).

10. A.R. ASCOLI, *Dante and the Making of a Modern Author*, Cambridge, Cambridge University Press 2008, pp. XVII–458; la citazione a testo si legge a p. 199.

11. « Revisentes igitur ea que dicta sunt, recolimus nos eos qui vulgariter versificantur

della trattazione Dante accoglie nel novero dei poeti quattro provenzali, Bertran de Born, Arnaut Daniel, Giraut de Borneil (VE, II II 8, pp. 1390–94) e Peire d'Alvernhe (ivi, I X 2, p. 1238); un italiano, Sordello da Goito, in lingua provenzale (ivi, I XV 2, pp. 1310–12); otto Italiani, tra i quali Cino da Pistoia e Dante stesso (ivi, I X 2, p. 1238), cui si aggiungono Tomaso da Faenza, Ugolino Buzzola o Bucciola, Guido Guinizelli, definito « maximus », Guido Ghisilieri, Fabruzzo de' Lambertazzi e Onesto degli Onesti (cfr. ivi, I XIV 3, p. 1298 per i primi due e I XV 6, p. 1318 per gli ultimi quattro)¹². Di Guido Cavalcanti e di altri si parla come di rimatori esertissimi. La necessità di sensi riposti non è accennata nel *De vulgari*; la novità principale è che i poeti in volgare non devono essere necessariamente rimatori erotici ma possono illustrare altri argomenti alti. A Dante preme cioè la legittimazione del volgare illustre, e poeti chiama ora coloro che potevano essere indicati come maestri di esso negli ambiti tematici riconducibili a « salus », « venus » e « virtus ». Influenzarono forse l'esule Dante, nella scelta di alcuni poeti a preferenza di altri tra coloro cui era lecito attribuire l'uso del volgare illustre, anche legittime ragioni di opportunità politica.

Nel *Convivio* non è trattato il tema della esistenza di poeti volgari; vi è posta invece la differenza tra l'autore che è poeta e l'autore che è filosofo, degno di essere creduto e ubbidito. *Auctor*, come s'è detto, deriva dal verbo *augēre*; invece la parola volgare autore (senza c) proviene da due verbi diversi, come aveva insegnato Uguccone nelle sue *Derivationes*; a seconda che provenga dall'uno ha un significato, a seconda che provenga dall'altro ha significato diverso:

Questo vocabulo, cioè 'autore', senza quella terza lettera C, può discendere da due principii: l'uno si è d'uno verbo molto lasciato dall'uso in gramatica, che significa tanto quanto 'legare parole', cioè 'aueio'. [...] E in quanto

plerunque vocasse poetas: quod procul dubio rationabiliter eructare presumpsimus, quia prorsus poete sunt, si poesim recte consideremus: que nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita. Differunt tamen a magnis poetis, hoc est regularibus, quia magni sermone et arte regulari poetati sunt, hii vero casu, ut dictum est. Idcirco accidit ut, quantum illos proximius imitemur, tanto rectius poetemur. Unde nos doctrine operi intendentes doctrinatas eorum poetrias emulari oportet » (VE, II iv 2–3, pp. 1410, 1412 e 1414).

12. Il lettore resta in dubbio circa la collocazione del re di Navarra (Thibaut IV conte di Champagne e primo re di Navarra), di Guido dalle Colonne, di Guido Cavalcanti e di altri dei quali si parla come di rimatori esertissimi. Secondo A.R. ASCOLI (*Dante and the Making of a Modern Author*, cit.) « yet, in the end, the *vulgare illustre* is identified implicitly but surely with one person, the "friend of Cino", that is, Dante himself » (p. 304).

‘autore’ viene e discende da questo verbo, si prende solo per li poeti, che coll’arte musaica le loro parole hanno legate; e di questa significazione al presente non s’intende. (Cv, IV vi 3–4)

Così viene invece definito l’autore sulla scorta della seconda derivazione:

L’altro principio, onde ‘autore’ discende, [...], è uno vocabulo greco che dice ‘autentin’, che tanto vale in latino quanto ‘degno di fede e d’obedienza’. E così ‘autore’, quinci derivato, si prende per ogni persona degna d’essere creduta e obedita. [...]; per che si può vedere che ‘autoritate’ vale tanto quanto ‘atto degno di fede e d’obedienza’. (ivi, IV vi 4–5)

Il primo autore-poeta è sì in grado di comporre versi, testi poetici stilisticamente perfetti, eccellenti, diciamo pure il libro poetico; non è però in grado di riporre in quei versi e in quel libro un senso morale profondo, tale da dare un ammaestramento autorevole agli uomini. L’altro autore è « ogni persona degna d’essere creduta e obedita »: non solo il filosofo dunque, anche il poeta, purché, denudando il testo della “vesta”, sia possibile reperire verità profonde. Tale è l’autore-poeta del *Convivio*, che scrive un libro in cui, nelle canzoni, sono riposte e nascoste importanti verità morali dal valore universale, che lo stesso autore-poeta rivela nel commento in prosa: « Intendo anche mostrare la vera sentenza di quelle [le canzoni], che per alcuno vedere non si può s’io non la conto, perché è nascosa sotto figura d’allegoria » (Cv, I ii 17).

Nel *Convivio* l’Alighieri scolpisce la figura del poeta-filosofo, laddove nella *Commedia* egli sarà poeta-vate o poeta-profeta. Nel trattato Aristotele viene celebrato come il sommo tra i filosofi: « maestro e duca de la ragione umana » (Cv, IV vi 8), egli è « dignissimo di fede e d’obedienza » (ivi, IV vi 6). Gli altri antichissimi che cercarono in quale oggetto particolare fosse da riporre la felicità son detti dall’Alighieri « savi ». È implicito nel trattato che attualmente il solo poeta volgare è Dante. Egli svolge un magistero vero e proprio, con autorevolezza o autoritate: un atto degno di fede e di obbedienza. Il medesimo magistero svolgono i poeti antichi. La estrapolazione adesso è ovvia, perché nel medioevo era da tutti accettato il principio che i versi degli antichi, al di sotto del senso istoriale, recassero, come s’è già ricordato, sensi dottrinali profondi, che prefiguravano le verità cristiane.

3. Alla ricerca dell'*auctoritas* nella *Commedia*: i grandi poeti antichi e Dante

Confluiscono nella *Commedia*, e sono o sviluppati o ricontestualizzati pressoché tal quali, temi provenienti soprattutto dalla *Vita nuova* e dal *Convivio*. Dante, quando prende a scrivere il poema, ha già concepito un'immagine del poeta moderno tale che questi è sceneggiatore e regista della totalità dell'opera. Ogni parte del libro è frutto di intenzione meditata del poeta, che è anche commentatore. Si può ormai rispondere alle domande formulate prima a proposito di Virgilio. Quando Dante personaggio si rivolge a Virgilio, alla fine del canto I e poi nel canto II, chiamandolo « poeta » (*Inf.* I, 130 e II, 10), annette al termine la connotazione di « senno », « saggezza » che alcuni testi popolareggianti del Duecento attribuivano al poeta antico. La parola autore ricorre due volte nella *Commedia*. La prima occorrenza è nel canto I di *Inf.* e, come s'è visto, contrassegna proprio Virgilio (« maestro » e « autore »)¹³. In lui Dante riconosce un autore in senso totale, duplice, quello che deriva da *auceo* e quello che deriva da *autentin*. Virgilio è sia un poeta eccelso quanto alla sua perizia retorica e stilistica nel legare insieme le parole (« fonte che spandi di parlar sì largo fiume »), sia un autore come *auctoritas* nel comune senso medievale e scolastico: egli è un poeta la cui opera è deposito di verità, è fonte primaria e comunemente accettata dalla quale gli uomini vengono ammaestrati. Virgilio non è un filosofo, però è un « famoso saggio » (*Inf.* I, 82), e ciò è ribadito con parola similissima nel canto II: « Se' savio » (v. 36). Nel canto VII di *Inf.* Dante rende esplicite queste connotazioni, definendo Virgilio il « savio gentil che tutto seppe » (v. 3). Dopo che Virgilio, adempiuto il compito a lui affidato, sarà ritornato al limbo, lasciando Dante, mondo dal peccato, a Beatrice e a Stazio, anche quest'ultimo verrà definito il « savio » (*Purg.* XXXIII, 15). Alla fine del canto II di *Inf.* Dante si affida a Virgilio senza più reticenza né resistenza alcuna: « tu duca, tu signore e tu maestro » (v. 140). Come si è già annotato, « maestro e duca de la ragione umana » era stato definito nel *Convivio* Aristotele.

Di Virgilio si è discusso a sufficienza. E Dante? La sua auto-legittimazione autoriale nel canto I di *Inf.* procede direttamente dalla le-

13. Cfr. L. CASSATA, «Autore» e «auctore» nella *Commedia*, in «Studi linguistici italiani», XXV-1999, n. 2, pp. 271-274.

gittimazione del poeta latino. Dante è stato ed è fedele, assiduo e infaticabile discepolo di Virgilio: da questo egli ha tolto la eletta lingua d'arte (« lo bello stilo ») che gli ha procurato fama e prestigio. Significa ciò che Dante è poeta? E se sì in quale senso? Nel canto IV Dante e Virgilio visitano il primo cerchio dell'inferno, il limbo. Ivi i sommi poeti dell'antichità rendono onore a Virgilio (« altissimo poeta »: *Inf.* IV, 80) e poi allo stesso Dante. Sono Omero, Orazio, Ovidio e Lucano: gli ultimi quattro sono i medesimi *auctores* epici che erano stati accolti nel canone al cap. XXV della *Vita Nuova*. Manca solo Stazio, che si trova in purgatorio. Dante viene invitato a far parte come ospite gradito di quella eletta schiera: « sì ch' i' fui sesto tra cotanto senno » (ivi, v. 102). Dunque i poeti-autori classici conferiscono a Dante il rango di poeta e la parità con i sommi modelli antichi. Fin qui siamo al senso della parola poeta (e autore) corrispettivo al verbo « aueio »: colui che ha attuato un'armoniosa tessitura musicale di parole.

L'auto-legittimazione di Dante come autore trova sviluppo e compimento nel canto II. Scrive nella protasi, rivolgendosi al suo pubblico in presa diretta: « [...] e io, sol uno / m'apparecchiava a sostener la guerra / sí del cammino e sí de la pietade, / che ritrarrà la mente che non erra ». L'espressione « la mente che non erra » è, diremmo oggi, dogmatica. Essa designa l'autore nel senso di « autentin »; successivamente Dante la adopererà infatti per designare con pari valore assertivo le storie di Livio, fonte di verità: « come Livio scrive che non erra » (*Inf.* XXVIII, 12). La mente di Dante autore non erra: c'è qualcosa di più della virtù poetica intesa come capacità di legare le parole con arte musaica. Ciò che Dante scrive è, come minimo, degno di fede. Dopo la protasi vi è l'invocazione alle muse, concentrata in un sol verso; poi Dante autore si rivolge, con un vocativo, alla propria mente, quasi esortandola a mostrare il suo valore. Il lettore-uditore avverte che si tratta di esortazione fiduciosa; la coscienza del proprio talento è stata dall'autore attenuata mediante topos di modestia consegnato al tempo futuro: « o mente che scrivesti ciò ch'io vidi, qui si parrà la tua nobilitate ». Tutto è già scritto nella memoria¹⁴. Essa deve

14. Per i significati della parola « mente » in Dante ho tenuto costantemente presente la voce relativa, dottamente lumeggiata sulla *ED* da A. MAIERÙ. La « mente » ha spesso nelle opere di Dante il significato di memoria, che designa la facoltà di conservare le esperienze passate. In essa — asserisce lo studioso (ivi, p. 904) — i ricordi vengono scritti per essere conservati (talché essa viene paragonata a un libro) ma si imprimono in essa,

compiere un lavoro da scriba o da copista, riscrivere senza alterare; in modo molto simile il poeta si era espresso nelle proposizioni iniziali del paragrafo I della *Vita nuova*.

Dopo che Dante autore ha adempiuto gli *officia* esordiali, Dante personaggio si rivolge a Virgilio esponendogli i dubbi e i timori che lo scoraggiano dall'intraprendere il viaggio. Dante non si sente pari a un compito tanto arduo e ritiene di non esserne degno. Due sole persone fino a quel momento hanno visitato l'aldilà. L'una è Enea, che ha ricevuto questo singolare privilegio perché attraverso di lui sarebbero stati fondati Roma, destinata a diventare la sede dei successori di Pietro (*Inf.* II, 13–27), e l'impero, entità geografico–politica destinata a ospitare un giorno la cristianità. L'altra persona è Paolo apostolo: « Andovvi poi lo Vas d'elezione, / per recarne conforto a quella fede / ch'è principio a la via di salvazione » (ivi, 28–30)¹⁵.

A questo punto l'antico saggio e poeta spiega al discepolo riottoso di avere accettato di mettersi al servizio di tre donne celesti — Maria madre di Dio misericordiosa, santa Lucia e Beatrice —, le quali vogliono salvare Dante. Le tre donne celesti sono antitesi delle tre belve del canto primo¹⁶. Dal lungo resoconto di Virgilio, Dante apprende che

che le riceve e custodisce, anche le immagini (le esperienze eidetico-visuali). La parola mente ha diversi altri valori nell'opera del sommo poeta: « stando per “anima”, “intelletto”, “ragione”, “insieme delle facoltà propriamente umane”, “animo”, “coscienza di sé” » (ivi, p. 902); « Ancora, m. è usata per indicare la condizione dell' “apex mentis” della tradizione mistica, cioè la capacità dell'anima di elevarsi, in un'esperienza eccezionale e sovrumana, in quanto al di sopra del normale esercizio delle sue facoltà intellettuali, e di attingere la visione beatifica. Così, in *Pd* XXXIII 97 *la mente mia tutta sospesa / mirava fissa, immobile e attenta, / e sempre di mirar faciasi accesa*’ e 140 *se non che la mia mente fu percorsa / da un fulgore in che sua voglia venne*: la m. di D. ebbe la chiara intuizione del mistero alla quale aspirava con tutte le sue forze » (*ibidem*).

15. Su *Inf.* II cfr. R. HOLLANDER, *Canto II. Dantes's authority*, in AA.VV., *Lectura Dantis. Inferno*, a cura di A. Mandelbaum, A. Oldcorn, C. Ross, Berkeley, University of California Press 1998, pp. 25–35. Paolo apostolo scrisse di essere stato rapito al terzo cielo: « sive in corpore nescio; sive extra corpus nescio: Deus scit » (*Ad Cor.* II, 2 13). Di queste espressioni paoline Dante si ricorderà in *Par.* I, rielaborandole nel racconto dell'esperienza ineffabile del « trasumanar ». Cfr. I. BALDELLI, *Paradiso, Canto I*, « L'Alighieri. Rassegna dantesca », XXXIV–1993, n.s., 1–2, pp. 59–74, specie alle pp. 67–68.

16. Non credo si possa accogliere la tesi di G.C. ARBERY, “*Antica lupa*”: Dante, Virgil and the discontinuity of allegory, in « American Benedictine Review », XXXVII–1986, n. 2, pp. 173 ss., secondo cui la lupa sarebbe l'antitesi di Beatrice. È vero che nella lupa si assommano i peccati di Roma–Babilonia, ma nella belva demoniaca per antonomasia è da scorgere piuttosto l'antitesi di Maria misericordiosa, mentre santa Lucia è antitesi del leone e Beatrice dell'amore tutto mondano e lussurioso. Con ciò non si nega che ognuna

anche il suo viaggio, e con esso la sua salvezza, sono voluti dalla divina provvidenza. Dante si trova sul solco dell'apostolo. Egli scenderà agli inferi come Enea e poi sarà rapito al cielo come Paolo. Si tratta del terzo viaggio nell'aldilà stabilito dalla Provvidenza a vantaggio della umanità o della cristianità tutta, il che nulla toglie al valore salvifico personale dell'impresa di Dante né alla grazia speciale a lui accordata. Lo bello stilo di Dante, però, a differenza di quello del suo maestro Virgilio, è illuminato dalla luce del vero Dio; la legittimazione autoriale di Dante poggia, quanto ai temi affrontati nella visione-viaggio, sulla Bibbia e sui padri della chiesa, e implica la molteplicità dei sensi della stessa scrittura dantesca¹⁷.

Critici illustri ritengono che Dante autore legittimi come poeta se stesso fin da quei versi del canto proemiale alla *Commedia* in cui si proclama discepolo di Virgilio¹⁸. Vi è chi ha scorto in ciò una competizione del poeta volgare con il poeta latino. Sarebbe già attivo nei versi 85-87 di *Inf.* I il topos del superamento o « sopravanzamento » (« Überbietung », secondo la formula di Ernst Curtius) tipico del medioevo. Si deve dissentire: rispetto agli ammirati poeti-*auctores* classici Dante è, all'altezza del canto IV di *Inf.*, il sesto, e poco importa che la conversazione *inter pares* (in senso lato) tra l'Alighieri e gli antichi avvenga nella seconda vita, che annulla o quasi le distanze storiche. Il

delle tre donne celesti sia antitesi in qualche modo della lupa perché tutte e tre rifulgono sommamente della divina grazia laddove nella lupa si assommano i vizi più pericolosi della — e per la — comunità umana.

17. Il lavoro più specifico, e recente, sul tema dell'*auctor* in Dante (e di Dante come *auctor*) è quello di A.R. Ascoli, *Dante and the Making of a Modern Author*, cit. Per la discussione su *auctor*, *actor* e autore in ambito filosofico e teologico oltre che critico-letterario cfr. M.-D. CHENU, *La Théologie au douzième siècle*, préface d'É. Gilson, Paris, Vrin 1976³, pp. 413, specie alle pp. 353-57; A. J. MINNIS, *Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the later Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press 1989, pp. XXV-323; M. REEVES, *The Bible and Literary Authorship in the Middle Ages*, cit.; AA.VV., "Auctor" et "auctoritas". *Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, Actes du colloque tenu à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 14-16 juin 1999, a cura di M. Zimmermann, Paris, École des Chartes 2001, pp. 592; *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. II: *The Middle Ages*, a cura di A.J. Minnis e I. Johnson, Cambridge University Press, Cambridge 2005, pp. XVI-865. Cfr. anche P. KUON, *Lo mio maestro e 'l mio autore. Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1993, pp. 450 (specie alle pp. 9-42).

18. Mi sembra che propenda per questa valutazione anche E. MALATO, *Inferno, canto I*, cit., p. 87: vd. nota 5. Nella nota 1 del lavoro citato si trova un'assai accurata bibliografia degli studi più importanti dedicati al canto in oggetto.

topos del « sopravanzamento » poetico rispetto ai latini scatterà nella bolgia dei ladri. Dante autore fa colà irruzione interrompendo il racconto con una apostrofe solenne nella quale proclama la sua raggiunta superiorità espressiva su Lucano e su Ovidio¹⁹. L'*auctoritas* dei poeti antichi sarà nondimeno sancita e rinsaldata, sarà in sostanza equiparata a quella di Livio, in un inciso posto all'interno di una similitudine il cui secondo termine di paragone è riconducibile a Ovidio: « e poi le genti antiche, / secondo che i poeti hanno per fermo, / si ristorar di seme di formiche » (*Inf.* XXIX, 62–64). Il sopravanzamento di Virgilio da parte di Dante nei primi due canti di *Inf.* non concerne lo stile, la perizia poetico–espressiva. Nel canto II di *Inf.*, mentre si abbassa mettendo in luce tutta la propria umana pochezza e viltà, Dante autore lascia capire che l'*auctoritas* del libro trascritto nella sua mente è di gran lunga superiore a quella del poeta pagano, perché è fondata sulla rivelazione, sviluppa i temi della caduta e della redenzione, è deposito di verità dalla quale gli uomini trarranno conoscenze e ammaestramenti universalmente validi. Virgilio, negli ultimi versi del canto I, riconosce ciò in anticipo, dicendo che nel libro della mente di Dante potrà essere scritta anche la visione del paradiso, dalla quale egli, pagano, è irrimediabilmente escluso.

4. Dante nella *Commedia*: poeta in volgare e profeta ma non autore

Il topos del « sopravanzamento » qualifica invece, fin dal canto IV dell'*Inferno*, la relazione tra Dante poeta e i rimatori in volgare nel senso riconducibile ad “aueio”. L'unico poeta in volgare è Dante. Questa affermazione viene suffragata nel poema da prove numerose. Dante autore, nella invocazione ad Apollo in *Par.* I, scrive che è rarissimo ormai, « colpa e vergogna dell'umane voglie » (v. 30), che si aspiri alla gloria; Dante desidera intensamente, invece, di essere incoronato poeta, come dice la prima terzina dell'invocazione al dio: « O buono

19. « Taccia Lucano omai là dove tocca / del misero Sabello e di Nasidio, / e attenda a udir quel ch'or si scocca. / Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio; / ché se quello in serpente e quella in fonte / converte poetando, io non lo 'nvidio; / ché due nature mai a fronte a fronte / non trasmutò sí ch'amendue le forme / a cambiar lor matera fosser pronte » (*Inf.* XXV, 94–102).

Appollo, a l'ultimo lavoro / fammi del tuo valor sì fatto vaso / come dimandi a dar l'amato alloro » (vv. 13–15). Ciò ribadiscono le terzine successive²⁰. Ancora Dante autore, in un lungo intervento dal proscenio, una sorta di periodo ottativo all'inizio di *Par. XXV*, afferma di essere stato poeta e di esserlo ancor più gloriosamente adesso, grazie al poema in cui ha cantato le cose terrene e quelle celesti:

Se mai continga che 'l poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra,
/ sí che m'ha fatto per più anni macro, / vinca la crudeltà che fuor mi serra
/ del bello ovile ov'io dormi' agnello, / nimico ai lupi che li danno guerra;
/ con altra voce omai, con altro vello / ritornerò poeta, e in sul fonte / del
mio battesimo prenderò 'l cappello (vv. 1–9).

Vi è un argomento definitivo a sostegno del fatto che Dante ha superato tutti gli altri rimatori volgari ed è l'unico tra loro che sia degno del nome di poeta. Nessuno, proprio nessuno dei numerosi rimatori in volgare, provenzale o italiano, che Dante incontra nell'al-dilà, e nessuno dei rimatori che vengono menzionati all'interno di un colloquio tra Dante e le anime dei trapassati, viene chiamato poeta: né Guido Cavalcanti, né Pier delle Vigne, né Brunetto Latini, né Bertran de Born, né Sordello da Goito, né Bonagiunta Orbicciani, né Jacopo da Lentini, né Guittone d'Arezzo, né Guido Guinizzelli, né Giraut de Bornelh né Arnaut Daniel, né Folchetto da Marsiglia; nessuno, ancorché Dante personaggio sia prodigo di ammirazione e di elogi nei confronti di alcuni tra essi, e tenga verso di loro atteggiamento reverente.

Molto notevole la definizione data dal poeta, nel *Paradiso*, della sua opera epica cristiana: « poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra »²¹. La Bibbia è l'unica autorità indiscussa nella *Commedia*, e per-

20. « O divina virtù, se mi ti presti / tanto che l'ombra del beato regno / segnata nel mio capo io manifesti, / venir vedrà' mi al tuo diletto legno, / e coronarmi allor di quelle foglie / che la materia e tu mi farai degno. / Sí rade volte, padre, se ne coglie / per trionfare o cesare o poeta, / [...] / che [...] » (*Par. I*, 22–30).

21. Per la definizione dell'*Eneide* come poema sacro data da Macrobio e la relazione con il titolo forse definitivo del proprio poema, impostosi, per così dire, a Dante cfr. B.W. SINCLAIR, *Vergil's « sacrum poema » in Macrobius' « Saturnalia »*, in « Maia », n.s. III, XXXIV, sett.–dicembre 1982, pp. 261–263, A. CASADEI, *Il titolo della « Commedia » e l'Epistola a Cangrande*, « Allegoria », 60–2009, pp. 167–181, (leggibile, e scaricabile, anche online), specie nota 4, p. 170 e P. DE PAOLIS, *Sacrum poema. Riflessioni sulla nuova edizione teubneriana dell'Eneide di Virgilio*, « Paideia », 66–2011, pp. 549–581.

ciò l'unico possibile testo autenticante. Nella *Commedia* l'imitazione e l'emulazione dei classici, Virgilio incluso, è stata preceduta da un atto ermeneutico che consiste nella lettura e comprensione della Bibbia attraverso il filtro tipologico della esegesi.

In *Par.* XXV si ha il denudamento esplicito e completo del senso che in *Inf.* I e II era ancora parzialmente implicito. L'*auctoritas* di Dante come poeta–profeta si rinsalda in corso d'opera e riceve — mi si perdoni il bisticcio — le sanzioni autorevolissime di Virgilio e di Beatrice nella seconda cantica, di Cacciaguida e di San Pietro nella terza. Virgilio: « Il temporal foco e l'eterno / veduto hai, figlio; e se' venuto in parte / dov'io per me più oltre non discerno. / [...] / lo tuo piacere omai prendi per duce; / [...] / Non aspettar mio dir più né mio cenno; / libero, dritto e sano è tuo arbitrio, / e fallo fora non fare a suo senno: / per ch'io *te sovra te corono e mitrio* » (*Purg.* XXVII, 127–142; il corsivo è mio). Dante non solo non riceverà più ammaestramenti di alcun genere da Virgilio, ma è ormai affrancato anche dalla necessità di seguire le due guide preposte da Dio al ben vivere sulla terra, il papa e l'imperatore. Beatrice: « Però, in pro del mondo che mal vive, / al carro tieni or li occhi, e quel che vedi, / ritornato di là, fa che tu scrivi » e « Tu nota; e sí come da me son porte, / cosí queste parole segna a' vivi / del viver ch'è un correre a la morte » (ivi, XXXII, 103–105 e XXXIII, 52–54). Cacciaguida: « ma nondimen, rimossa ogni menzogna, / tutta tua vision fa manifesta; / [...] / Questo tuo grido farà come vento, / che le più alte cime più percuote » (*Par.* XVII, 122–134). San Pietro: « E tu, figliuol, che per lo mortal pondo / ancor giù tornerai, apri la bocca, / e non asconder quel ch'io non ascondo » (*Par.* XXVII, 64–66). Dante viene esortato a riferire con esattezza e senza paura agli uomini quel che ha visto e appreso nell'aldilà. Il fatto che la suprema consacrazione profetica di Dante da parte di San Pietro avvenga nel canto XXVII del *Paradiso* fa parte dei numerosissimi, studiati, parallelismi e simmetrie del poema: vi è parallelismo rispetto al congedo di Virgilio nel XXVII di *Purg.*, vi è simmetria se si considerano tutte e quattro le investiture profetiche, al centro delle quali stanno quella data da Beatrice e quella data da Cacciaguida.

Nella *Commedia* la parola autore ricorre due volte. Della prima si è scritto. Nella seconda occorrenza, interna al verso che dà il titolo al presente studio, « il verace autore » è Dio: « Sternel la voce del verace

autore, / che dice a Moisé di sé parlando » (*Par.* XXVI, 40)²². Nella piccola perifrasi Dio, parlando a Mosé in *Esodo*, XXXIII, 19, dimostra e asserisce al contempo una fondamentale verità. Dio è, sia nel Libro per antonomasia, la Bibbia, sia nel poema dantesco, parrebbe, il solo, oltre che il sommo, « verace autore », Colui dal quale trae diretta legittimazione ogni persona « verace ». Dio è autore in un senso assai più pregnante che non in quelli derivanti da « aueio » e da « autentin ». Egli è autore soprattutto nel senso definito da Isidoro da Siviglia: è l'*Auctor* per eccellenza, da *augēre* e anche da *autentin* inteso, questo vocabolo, nella massima possibile estensione e profondità dei suoi significati, come si vedrà meglio.

Dante si incorona poeta ma non si attribuisce il rango di autore. Perché? Qualcuno ha supposto che secondo Dante solo la posterità possa conferire quel rango a un poeta o a un sommo uomo di cultura²³. Lo stesso valente studioso che avanza questa ipotesi, però, ritiene che essa sia solo una tra le diverse ragioni che spiegano l'atteggiamento dell'Alighieri; non solo: gli pare che l'ipotesi non trovi in fondo nel testo della *Commedia* riscontri, se non certi, forti. Giova allora ricapitolare il quadro complessivo. Dio, come si è notato, è il solo che sia

22. Sternere è verbo uscito dall'uso italiano parlato e dalla lingua scritta che non persegua la letterarietà come scopo primario. Sull'autorità di Dante viene registrato ancora dai buoni dizionari destinati al pubblico relativamente colto. Il Devoto-Oli indica come primo significato « distendere », « spianare » e poi, come senso figurato, « spiegare ». L'autorevolissimo Grande Dizionario della Lingua Italiana a cura di S. Battaglia (vol. XX, p. 158) registra i seguenti significati di sternere « verbo antico e letterario », tutti corredati di esempi d'autore: 1. « abbattere », « far precipitare in basso »; 2. « Stendere un giaciglio »; 3. « Premere il suolo col proprio corpo »; 4. « ricoprire »; 5. « spiegare, appianare, chiarire ». In quest'ultimo significato sarebbe sempre adoperato da Dante nel *Paradiso*, in cui ricorre tre volte (GDdLI non segnala l'occorrenza a testo ma quella di *Par.* XXVI, 37 e ivi, XI, 24). GDdLI, che mette a lemma anche la variante letteraria e antica sternare, non offre attestazioni antecedenti le opere di Dante. Il verbo non è registrato dalla banca dati TLIO (Tesoro della Lingua Italiana delle Origini) online, perché essa, indipendentemente dalla lettera iniziale di parola è ancora incompleta. La banca dati LIZ 4 offre una ricorrenza nell'*Acerba* di Cecco d'Ascoli (libro 3, cap. 14.9) e due ricorrenze della forma « sternir » nel *Libro delle tre scritture* di Bonvesin de la Riva (*De scriptura rubra*, 119 e 196). Il verbo sembra aver conosciuto una moderata fortuna nel Trecento. Il suo maggiore estimatore, Francesco Petrarca, lo impiega tre volte nel *Secretum*, riconoscendo dunque dignità letteraria solo all'antecedente latino. In realtà, poiché nella *Commedia* il verbo ricorre solo nel *Paradiso*, ma qui ben quattro volte (XI, 24; XXVI, 37; XXVI, 40; XXVI, 43) Dante lo sentiva come un latinismo di stampo squisitamente letterario, che poteva essere immesso nel volgare solo in una sede stilisticamente sublime come la terza cantica.

23. A.R. ASCOLI, *Dante and the Making of a Modern Author*, cit., specie alle pp. 306 e 401.

capace di dare un significato assoluto ad ogni azione umana ed è anche il solo depositario di ogni verità. Tale è in tutti i sensi del termine. Dio è infatti « verace luce » (*Par.* III, 32), cioè luce di verità che appaga le anime e fa sì che esse non si distolgano mai da lei; è « verace specchio » (ivi, XXX, 7), nel quale i beati vedono ogni elemento dell'universo. Dio ha reso partecipi di queste prerogative gli estensori dei libri raccolti nel canone biblico?

5. Dio verace autore: l'*auctoritas* è dei libri ispirati ma non degli scrittori sacri

Sul fatto che Dio parli agli uomini attraverso le Sacre Scritture e che queste rechino in sé la suprema *auctoritas* non vi è dubbio²⁴. L'insieme dei libri del canone biblico, personificati nei ventiquattro seniori della processione allegorica che si snoda sulla vetta del purgatorio vengono chiamati dall'Alighieri « la gente verace ». Al « verace specchio » che è Dio, al « verace autore » che ancora è Dio, sono accostati in modo intimo, mediante l'aggettivo « verace », tutti i libri del canone sacro e in particolare gli scritti neotestamentari di Paolo apostolo (non la persona dell'apostolo): « Come 'l verace stilo ne scrisse, padre, del tuo caro frate »: *Par.* XXIV, 61). A Lui è accostato altresì, grazie al verbo « sternel », il vangelo di Giovanni ma non la persona dell'apostolo (da Dante incontrato *de visu*, a differenza di Paolo): « Sternilmi tu ancora, incominciando / l'alto preconio che grida l'arcano / di qui là giù sovr'a ogn'altro bando » (ivi, XXVI, 43–45). San Giovanni, approvando la risposta fornitagli da Dante, dona risalto all'*auctoritas* insita nei libri sacri da questo citati: « E io udi': "Per intelletto umano / e per autoritadi a lui concorde / de' tuoi amori a Dio guarda il sovrano" » (ivi, 46–48). Apertamente sono dichiarati "parola di Dio" e quindi ricettacoli della verità tutti i testi di penna degli autori biblici accolti nel canone: « E a tal credere non ho io pur prove / fisice e metafisice, ma dalmi / anche la verità che quinci piove / per Moisè, per profeti e

24. Cfr., per una informazione sintetica: D.H. HIGGINS, *Biblical authority and the authority of the "Divina Commedia"*, in *Dante and the Bible: an introduction*, Bristol University Press, Bristol 1992, pp. 18–29 e G. REGN, *Prophetic and poetic inspiration in Dante's Paradise*, in « Modern Language Notes », CXXII, 2007, n. 1, pp. 167–185.

per salmi, / per l'Evangelio e per voi che scriveste / poi che l'ardente Spirto vi fe' almi » (ivi, XXIV, 133–138 e cfr. anche XXV, 88–96).

Com'è noto, subito dopo che Dante personaggio aveva ricevuto da Virgilio la prima investitura profetica ed era entrato nella « divina foresta », quasi un'anticamera splendida del paradiso vero e proprio, Dante autore aveva preso a esercitare il ruolo di attivo sodale e competitore rispetto agli autori sacri e in particolare, forse, rispetto a quello dal quale è più influenzato, il Giovanni dell'*Apocalisse*:

A descriver lor forme più non spargo / rime, lettor; ch'altra spesa mi strigne,
/ tanto ch'a questa non posso esser largo; / ma leggi Ezechiel, che li dipigne
/ come li vide da la fredda parte / venir con vento e con nube e con igne;
/ e quali i troverai ne le sue carte, / tali eran quivi, salvo ch'a le penne /
Giovanni è meco e da lui si diparte. (*Purg.* XXIX, 100–105)

In segno di umiltà, e in modo conforme a un atteggiamento suo che ha radici lontane, come si è visto, riconducibili alla *Vita nuova*, Dante si proclama successivamente *scriba*, *non dottore*, delle verità e della dottrina che impartisce. Ciò fa in un celeberrimo e sorridente appello ai lettori della terza cantica: « Or ti riman, lettor, sovra 'l tuo banco, / dietro pensando a ciò che si preliba, / s'esser vuoi lieto assai prima che stanco. / Messo t'ho innanzi: omai per te ti ciba; / che a sé torce tutta la mia cura / quella materia ond'io son fatto scriba » (*Par.* X, 22–27). Alla umiltà si salda però la coscienza della sua missione profetica: il profeta non è un interprete della parola di Dio, la proclama e basta. Durante l'ascesa all'Empireo lo *scriba Dei* svolgerà con sempre crescente intensità visionaria la propria missione di autore — designato e ispirato da Dio — del « poema sacro »: « O isplendor di Dio, per cu' io vidi / l'alto triunfo del regno *verace*, / dammi virtù a dire com'io il vidi! » (*Par.* XXX, 97–99; corsivo mio).

Ricca di implicazioni è la formula « verace stilo », attribuita solo a Paolo. Questi è l'unico cristiano vivo ammesso, prima di Dante, alla visione dell'aldilà, ed era un'anima sviata, si potrebbe aggiungere, prima che Dio lo percuotesse. *Repetita iuvant*: Dante, nella *Commedia*, chiama « verace autore » solo Dio, a Lui, mediante l'aggettivo verace, accosta gli scritti degli autori biblici, e con speciale risalto quelli di Paolo, e a Paolo accosta, fin dal canto II dell'*Inferno*, se stesso. Si tratta di suggerimenti dati al lettore in forma allusiva, e tuttavia chiari.

6. Il poema sacro, i libri sacri, e il poeta senza *auctoritas*

Se anche fosse vero che il rango di autore può esser conferito solo dalla posterità resta il fatto che Mosé è ben più antico di Virgilio. È vero che gli scrittori sacri, nella *Commedia*, non vengono mai chiamati autori e che l'*auctoritas* è conferita in modo diretto e insistito solo al libro. Nondimeno, essa viene attribuita anche, come si è constatato, mediante perifrasi, dunque in forma indiretta, eppure certa, a coloro che hanno scritto il libro, agli *scribis Dei* (« la verità che quinci piove / per Moisè, per profeti e per salmi, / per l'Evangelio e per voi che scrivate / poi che l'ardente Spirto vi fe' almi »: corsivi miei). Il poema sacro è composto da un poeta certo di meritare l'immortalità come poeta, il quale fin d'ora, fin da *Inf.* (almeno IV e XXV) non esita ad attribuirsi la dignità di poeta²⁵; ma, appunto perché il poema è sacro, colui che lo ha scritto non può essere chiamato apertamente autore. L'Alighieri, evitando nella *Commedia* sia di attribuire a se stesso in modo diretto il rango di *auctor*, sia di definire gli scrittori biblici *auctores*, fa in modo di non creare discrasia tra loro e se stesso.

Proprio la situazione complessiva di Virgilio all'interno del poema conferma che così stanno le cose. Virgilio è maestro e autore di Dante fin dal canto I di *Inf.* Inoltre, il « bello stilo » che l'Alighieri ha appreso dall'*auctor* antico colloca colui che ha abbandonato la « verace via », copertamente per il lettore, in una sorta di posizione intermedia tra Virgilio e Paolo: il primo è infatti poeta–*auctor* mentre il secondo è « vas d'elezione » e scrittore alle cui opere spetta la suprema *auctoritas*. Non solo: Virgilio è anche colui che deve ricondurre Dante sulla « verace via », per volontà delle tre donne celesti e dunque di Dio. A metà del viaggio attraverso l'inferno il discepolo definisce Virgilio « verace duca »; compiuta la metà dell'ascesa al monte del purgatorio quegli definisce la sua guida « verace padre »²⁶. Virgilio è verace per Dante, in certa misura, al modo stesso in cui lo fu per Stazio, cioè perché, pur pagano, fu involontario e inconsapevole lampadoforo delle

25. Cfr. le note 19 e 20.

26. « Lascio lo fele e vo per dolci pomi / promessi a me per lo verace duca; ma 'nfino al centro pria convien ch'ì tomì » (*Inf.* XVI, 61–63); « Posto avea fine al suo ragionamento / l'alto dottore, e attento guardava / ne la mia vista s'io pareva contento. / [...] / Ma quel padre verace, che s'accorse / del timido voler che non s'apriva, / parlando, di parlare ardir mi porse » (*Purg.* XVIII, 1–9; corsivo mio).

verità cristiane. Questo, lo si ribadisca, non esaurisce però l'intenzione semantico-espressiva dell'Alighieri: Beatrice, le donne celesti, Dio hanno affidato a Virgilio una missione salvifica durante la sua seconda vita, rendendolo verace, cioè autorevole, intenzionale, consapevole guida circa le verità cristiane. Virgilio ora crede nel vero Dio, e soffre perché sarà da Lui sequestrato per sempre, sebbene accetti il giusto decreto divino²⁷.

Virgilio, pagano, anima non salva, è « autore » perché è il poeta classico che ha composto l'*Eneide* e altre opere insigni, delle quali l'esegesi rivela le verità riposte e all'autore stesso ignote; egli è *maestro* (non autore!) *verace* nella seconda vita, perché ha ricevuto da Dio l'assai difficile e pericoloso incarico morale di guidare Dante attraverso l'inferno e il purgatorio per condurlo a Beatrice. Virgilio, a differenza degli scrittori biblici e di Dante, non è *scriba Dei*. Evitando di chiamare autori gli scrittori biblici e se medesimo, e attribuendo l'*auctoritas* agli scritti sacri dettati da Dio, Dante marca altresì la immensa distanza che occorre istituire tra l'*auctoritas* spettante alle opere dei grandi filosofi, storici e poeti pagani e l'*auctoritas*, direttamente infusa da Dio, che spetta agli scritti ispirati. Ma vi è di più. Dante personaggio, ricevendo la terza investitura profetica, lascia comprendere di desiderare, malgrado ogni pericolo, che la sua persona di scrittore sia investita dell'*auctoritas* derivante dal fatto di raccontare quel che per volontà di Dio gli è stato rivelato. Giova rileggere il celebre passo, con attenzione alla sfumatura semantica che qui precipuamente interessa:

Giù per lo mondo senza fine amaro, / e per lo monte del cui bel cacume /
li occhi de la mia donna mi levaro, / e poscia per lo ciel, di lume in lume,
/ ho io appreso quel, che s'io ridico, / a molti fia sapor di forte agrume;
/ e s'io al vero son timido amico, / temo di perder viver tra coloro / che questo
tempo chiameranno antico." / [...] / indi rispuose: "Coscienza fusca / o de la
propria o de l'altrui vergogna / pur sentirà la tua parola brusca. / Ma non di
men, rimossa ogni menzogna, / tutta tua vision fa manifesta; / e lascia pur
grattar dov'è la rogna. / Ché se la voce tua sarà molesta / nel primo gusto,
vital nutrimento / lascerà poi, quando sarà digesta. / Questo tuo grido farà
come vento, / che le più alte cime più percuote; / e ciò non fa d'onor poco
argomento. (Par. XVII, 112-134; i corsivi sono miei)

27. « Poi cominciò: "Nel beato concilio / ti ponga in pace la verace corte / che me rilega
ne l'eterno essilio » (ivi, XXI, 16-18; corsivo mio).

A parere dei più tra i commentatori Dante esporrebbe a Cacciaguida il timore che se, per evitare persecuzioni, edulcorerà i contenuti del proprio “ridire” il viaggio a coloro che stanno nella prima vita, *perderà la fama poetica* presso i posteri²⁸. Riassumo, senza estremizzare, la situazione a fronte della quale ci troveremmo se questa interpretazione fosse esatta: 1. – Cacciaguida accoglie con immenso affetto e orgoglio il discendente perché a questo Dio ha concesso una grazia straordinaria, che solo a Paolo era stata donata antecedentemente; 2. – Dante si fa rivelare distintamente da Cacciaguida il senso delle oscure predizioni circa il proprio futuro, ricevute da anime dell’inferno e del purgatorio; 3. – il pellegrino, ora avvertito circa il proprio futuro, manifesta il proposito di armarsi di prudenza al fine di non perdere, bandito dalla sua patria, altri possibili luoghi di rifugio; 4. – egli soggiunge che se raccontare veridicamente il viaggio potrà essere pericoloso, l’edulcorare la verità per non farsi nemici potrà fargli perdere la gloria poetica, il che assai gli spiacerrebbe; 5. – Cacciaguida conviene che alcuni si offenderanno ma esorta Dante a non curarsene e a raccontare veridicamente e interamente la visione, perché il suo racconto sarà come un grido profetico; 6. – questo grido profetico scuoterà le coscienze degli uomini e darà loro nutrimento morale atto a rinsaldarli nelle fede; 7. – anche il fatto di proclamare il vero sfidando l’ira dei potenti è, nota l’avo, motivo non secondario di onore.

A mio avviso, dei sette punti parafrastico–riassuntivi sopra adunati uno solo è del tutto stonato, il quarto. L’ultima parte di *Par.* XVII è principalmente, se non assolutamente, incentrata sull’altissimo fine morale insito nel viaggio di Dante e nel racconto veridico di esso.

28. Commenti insigni, più di ogni altro quello di U. Bosco e G. Reggio, attribuiscono al poeta l’asserzione della propria fede nel sommo valore della poesia anche in porzioni di testo controverse ma lontane dal detto significato, come *Inf.* XXXII, 139: « se quella con ch’io parlo non si secca »; ad avviso di Bosco e Reggio il senso sarebbe: se la mia parola, cioè il mio poema, non perirà. Le interpretazioni accolte dagli altri commentatori sono invece quella secondo cui Dante porge « una energica conferma dell’impegno, che assume, quasi dica: — Mi si secchi la lingua, se non fo quello, che ho detto » (le parole citate si leggono nel commento di F. Torraca) e le altre due che intenda dire, come in diversi luoghi del poema: purché mi basti l’ingegno; oppure: purché io viva ancora abbastanza (così tra gli altri N. Tommaseo). La tesi che si è parzialmente criticata non è da equiparare a quella, solidissima e anzi inoppugnabile, secondo cui Dante (spesso per bocca di Virgilio) ammonisce che non è lecito perdere tempo perché è dovere dell’uomo, e soprattutto del saggio, conseguire mediante l’operosità virtuosa buona fama e lasciare un vestigio di sé (cfr. per es. *Inf.* XXIV, 46-48 e *Purg.* III, 78). Cfr. nota 36 al capitolo I.

Tema subordinato è la paura del *viator* a causa dei pericoli che correrà se, durante l'esilio, sarà amico della verità, sarà fedele alla sua missione. Si ricordi che Beatrice aveva rivelato all'amante, nella divina foresta, il senso della missione a pro di tutta l'umanità, esortandolo a scrivere. Tutti i profeti accolti nel canone biblico hanno paura, spesso evidente; i profeti che non volevano avere paura diventavano profeti di corte, com'è noto, più o meno asserviti. In realtà Dante cerca e riceve il conforto e l'esortazione anche di Cacciaguida, ma è disposto *ab origine* a correre i rischi inerenti la missione, che si rivela ora più difficile a causa del prossimo esilio e della inimicizia del papa. Peraltro Cacciaguida aveva già accennato a Dante anche l'identità del primo dei suoi futuri protettori e la durevole amicizia di quel casato. Come si può credere che nel cuore del dialogo finale con l'antenato, momento apicale del tema per cui il viaggio di Dante e il successivo resoconto avranno una intensa, se non immensa, potenza morale e salvifica, nel cuore del dialogo scatti in primo piano il desiderio della puramente mondana gloria poetica?

7. Il significato di *Par.* XVII, 112-134 e i limiti di Dante, regista e autore non-onnisciente

Sul tema della gloria poetica e del valore della poesia Dante può sembrare ambivalente. Ancora non risolto è il nodo costituito dal suo atteggiamento nei confronti della poesia stilnovista, soggetta a severa "condanna" morale nel canto V di *Inf.* e a esaltazione estetico-espressiva in *Purg.* XXIV e XXVI, ancorché nel personaggio di Guinizelli sia dato ravvisare un non so che di caricaturale che fino a oggi non è stato adeguatamente messo in luce. In *Purg.* XXX e XXXI Beatrice compie un recupero dei contenuti della *Vita nuova* dando *de facto* a essi senso e valore ben diversi rispetto a quelli che avevano nel prosimetro. Vengo alla questione che qui precipuamente interessa. Il mestiere, e il nome, di poeta è costantemente considerato nella *Commedia*, per dirla con le parole di Stazio, quello « che più dura e più onora » (*Purg.* XXI, 85). Proprio per questo i poeti, e gli artisti in genere, incorrono spesso nel peccato di superbia e mostrano gelosia nei confronti dei loro rivali (*Purg.* XI, ove il miniatore Oderisi da Gubbio lamenta la inane vanità della gloria umana). Dante si accusa di superbia, mentre

si sente pressoché immune dalla gelosia e soprattutto dall'invidia (ivi, XIII, 133-138). Dall'arrivo nel paradiso terrestre e fino alla fine del viaggio, mondo da ogni residuo di peccato, Dante assume liberamente il ruolo di poeta-profeta.

Come poeta ritiene di meritare l'incoronazione poetica, cui in più luoghi dichiaratamente aspira (specie *Par.* I, 13-14, 25-27, 31-33 e XXV, 1-9), e la gloria tra gli uomini. La materia tutta che egli ha trattato e tratta e in particolare quella di *Par.* richiede infatti, per essere oggettivata poeticamente, una virtù espressiva quasi sovrumana. L'ardua materia e il suo supremo valore morale sono sempre ben distinti dalla virtù espressiva. Gli esempi si potrebbero moltiplicare; valga tutta la seconda metà di *Par.* XXXIII, ma si considerino anche altri luoghi, p. e.: « O isplendor di Dio, per cu' io vidi / l'alto trionfo del regno verace, / dammi virtù a dir com'io il vidi! », ivi, XXX, 97-99. Il valore profetico-didascalico del viaggio eserciterà efficacia solo dopo che la visione sarà stata resa manifesta, e la qualità espressiva dei "carmi" accrescerà quell'efficacia. Il valore morale della visione, tuttavia, non cresce né diminuisce in ragione diretta del pregio estetico raggiunto. Cresce o diminuisce, in parallelo al pregio estetico e soprattutto alla concentrata compiutezza del resoconto, la capacità dei carmi di impressionare i lettori e ottenere il loro pieno e intimo consenso a un rinnovamento spirituale.

Si ponga mente alla fondamentale terza investitura profetica. L'umanissimo e umanamente nobile desiderio della gloria è certo insito, in via secondaria, nelle espressioni « e s'io al vero son timido amico, / temo di perder viver tra coloro / che questo tempo chiameranno antico ». Il senso primario e assolutamente principale di questi versi, però, è: se non porrò risolutamente il mio racconto al servizio della verità e anzi lo edulcorerò, esso (e io scrittore insieme a esso) perderà quell'autorità morale, quel carattere di fonte riconosciuta e da tutti accettata di verità che soli gli possono conferire valore ed efficacia immortali tra gli uomini (e possono conferirla a me autore). Dante chiede a Cacciaguida di dirgli parole le quali gli confermino che egli e il suo racconto dovranno avere *auctoritas* pareggiabile a quella conferita dal verace Autore agli scritti (e agli scrittori) del canone sacro. Vi è un argomento ulteriore, e molto forte, a pro della interpretazione e parafrasi sopra proposta di *Inf.* XVII, 118-20: Stazio, il quale fu timido amico al vero non ha per questo perduto la gloria poetica, né

tra i contemporanei né tra coloro che a lui sono posteri. Si riascolti attentamente quel che dice Stazio medesimo: « E pria ch'io conducessi i Greci a' fiumi / di Tebe poetando, ebb'io battesimo; / *ma per paura chiuso cristian fu' mi*, / lungamente mostrando paganesmo; / e questa tepidezza il quarto cerchio / cerchiar mi fé più che' l quarto centesimo » (*Purg.* XXII, 88–93; corsivo mio).

Dio è onnisciente, mentre Dante autore, e poeta-profeta, cioè l'io del poeta che scrive, non lo è. La cosa va intesa in senso quanto più possibile ampio. Ciò che i più santi tra i santi del paradiso riescono a leggere nel « verace specchio », nella mente infinita di Dio, alla quale hanno accesso, è, ed eternamente sarà, poca cosa rispetto alle verità più profonde, la comprensione delle quali è preclusa in eterno a ogni mente creaturale, finita. Questo viene spiegato a Dante da Pier Damiani in *Par.* XXI, 91–96.

L'io del poeta che scrive spiana effettivamente in certa misura la strada al cosiddetto narratore onnisciente del romanticismo e del realismo, perché è sceneggiatore, regista, commentatore e giudice. Non si tratta della tensione spasmodica, e perdente, con cui la memoria e la virtù poetica a essa alleata tentano, nel canto XXXIII di *Par.*, di ricordare e di riprodurre la visione beatifica, a posteriori non più attingibile, alla quale Dante personaggio era stato ammesso nell'Empireo. Si tratta del fatto che Dante non ha compreso o non ha conosciuto allora, da pellegrino, già durante l'attraversamento dell'inferno, vari aspetti dell'esperienza che faceva; e non li conosce neppure ora, da autore che scrive.

Gli espedienti da lui adottati al fine di mettere in risalto la parzialità della propria conoscenza, la propria incertezza e la necessità della congettura sono molteplici. Egli ricorre a verbi di dubbio come credere, con funzione o di verbi principali reggenti o di incisi; oppure nega di aver saputo e di sapere. In entrambi i casi fa capolino l'autore: « Io non so ben ridir com'ì v'intrai, / tant'era pien di sonno a quel punto » (*Inf.* I, 10–11); « Non so che disse, [. . .]; / ma chi parlava ad ire pareo mosso » (*Inf.* XXIV, 67–69); « Io non so se più disse o s'ei si tacque, / tant'era già di là da noi trascorso » (*Purg.* XVIII, 127–128); « credo che s'era in ginocchie levata » (*Inf.* X, 54); « cred'io ch'ei credette ch'io credessi » (ivi, XIII, 25); « Di maraviglia, credo, mi dipinsi » (*Purg.* II, 82). Altre volte egli adopera con pressoché identica funzione l'avverbio « forse »: « [...] io traeva la parola tronca / forse a peggior sentenza che non

tenne » (*Inf.* IX, 10–15). « E poi che forse li fallia la lena, / di sé e d'un cespuglio fece un groppo » (ivi, XIII, 122–123); « che ben mostrar disio d'i corpi morti: / forse non pur per lor, ma per le mamme, / per li padri e per li altri che fuor cari » (*Par.* XIV, 63–65).²⁹

Talora Dante rende esplicito il dilemma, mediante incisi che marciano la sua ignoranza dell'alternativa esatta. Nell'inferno, in particolare, il poeta più volte non ha compreso, e non è in grado di rivelare nemmeno dopo il ritorno dal viaggio, se la volontà artefice di un determinato castigo o difficoltà sia stata quella di Dio o quella del demonio (« a tale imagine eran fatti quelli, / tutto che né si alti né si grossi, / *qual che si fosse*, lo maestro félli », *Inf.* XV, 10–12; « A cigner lui *qual che fosse* 'l maestro, / non so io dir, ma el tenea soccinto / inanzi l'altro », ivi, XXXI, 85–87; corsivi miei). Piace all'Alighieri di porre dubbi (« Nulla ignoranza mai con tanta guerra / mi fé desideroso di sapere, / se la memoria mia in ciò non erra, / quanta pareami allor [...] »: *Purg.* XX, 145–148), dilemmi e di formulare congetture verosimili, da lui medesimo additate come verosimili e basta: « Da quella parte onde non ha riparo / la picciola valle, era una biscia, / forse qual diede ad Eva il cibo amaro » (ivi, VIII, 97–99). Certo, agiscono in via subordinata sia il topos di modestia sia l'obiettivo di richiamare l'attenzione del lettore.

I costrutti sopra notati spesso non hanno significato letterale, ma sono adoperati come cellule stilistico–retoriche atte a suscitare effetti espressivi antagonistici rispetto al loro senso letterale. In alcuni casi « credo » vale evidentemente per “sono certo che”: « Così sen giva; e non credo che fosse / lo decimo suo passo in terra posto, / quando con li occhi li occhi mi percosse » (*Purg.* XXXIII, 16–18), « vid'io in essa luce altre lucerne / muoversi in giro più e men correnti, / al modo, credo, di lor viste interne » (*Par.* VIII, 19–21); « Io credo, per l'acume ch'io soffersi / del vivo raggio » (ivi, XXXIII, 76–78). Talvolta il dubbio è fittizio, vale soltanto ad affettare il topos di modestia (« Io non so s'i' mi fui qui troppo folle, / ch'i' pur rispuosi lui a questo metro: / « Deh, or mi dì: quanto tesoro volle / Nostro Signore »: *Inf.* XIX, 88–91), o a mettere in risalto la differenza tra le possibilità di Dante, ostacolato

29. Altri esempi: « E se più fu lo suo parlar diffuso, / non so, però che già ne li occhi m'era / quella ch'ad altro intender m'avea chiuso » (*Purg.* XXXII, 91–93); « e come abete in alto si digrada / di ramo in ramo, così quello in giuso, / cred'io, perché persona sù non vada » (ivi, XXII, 133–35); « E l'un di lor, che si recò a noia / forse d'esser nomato sí oscuro » (*Inf.* XXX, 100–101).

dalla sua persona fisica, e quelle degli spiriti o aerei o eterei: « E se non fosse che da quel precinto / più che da l'altro era la costa corta, / non so di lui, ma io sarei ben vinto » (ivi, XXIV, 34-36)³⁰.

Resta il fatto che a differenza di Dio, « verace autore », il poeta-profeta conosce in modo parziale e lacunoso parecchi aspetti di quello che è accaduto a lui durante il viaggio. Dante desidera porre ai suoi lettori questi dubbi, desidera che essi comprendano che egli non è in grado di fornire risposte a tanti e tanti quesiti che potrebbero affacciarsi alla mente perfino del lettore relativamente ingenuo di *Inf.* Dante autore non vede nel « verace specchio », a differenza dei beati, i quali sono lontanissimi anche loro dalla onniscienza. Geniale che sia, la mente di Dante autore è quella di un uomo tra gli uomini.

30. E ancora: « O voi che siete in piccoletta barca, / desiderosi d'ascoltar, [...] / non vi mettete in pelago, ché, forse, / perdendo me rimarreste smarriti » (*Purg.* II, 1-6).

« Veggio il novo Pilato sí crudele, / che ciò nol
sazia »^I

Ezechiele e l'*Apocalisse* in *Purg.* XX

1. L'influenza dell'*Apocalisse* sugli ultimi canti del *Purgatorio* e le affinità tra *Purg.* XIX e *Purg.* XX

La dipendenza degli ultimi canti di *Purg.*, a partire dal XXIX, dall'*Apocalisse*, è stata resa evidentissima dall'Alighieri, e a tratti egli fa sì che Dante autore indirizzi il lettore verso la esatta comprensione di un'immagine ardua a decifrarsi². Nondimeno il lavoro degli esegeti sul massiccio riuso dantesco, nei canti in questione, di figure e passi di *Ap.* è sempre stato ed è tuttora molto intenso. Gli esegeti cercano o di reperire tessere tratte da altri libri sacri del canone cristiano, le quali dopo una rielaborazione più o meno parca sarebbero state da Dante ricontestualizzate nei canti citati sopra; oppure di mettere a fuoco sempre più nitidamente il cospicuo patrimonio teologico-filosofico ed esegetico che poté influenzare Dante, con attenzione, anche, alle tendenze culturali non ortodosse — specie quella di ascendenza gioachimita e francescana —, e al patrimonio culturale semi-dotto.

1. Ringrazio molto sentitamente la dr.ssa Rossana Guglielmetti per il prezioso aiuto e sostegno che mi ha dato in vari momenti della elaborazione del saggio dal quale è nato il presente studio e segnatamente nella ricerca dei commentatori medievali dell'*Apocalisse* che poterono influenzare Dante.

2. Abbreviazioni e sigle: per le opere di Dante vd. nota 1 al capitolo I. Le citazioni da Ezechiele (abbreviato in Ez.), dall'*Apocalisse* (abbreviata in *Ap.*), e da tutti i testi biblici del canone cristiano, riferite in italiano nel testo, sono tolte dalla Bibbia di Gerusalemme (ed. 1984), mentre in nota si fornisce sempre la versione latina del segmento o della porzione di testo secondo la *Vulgata* di San Girolamo (vd. la nota 1 al capitolo II). Solo citazioni brevi dalla *Vulgata* sono riportate nel testo senza che ne venga riferita la traduzione italiana. Le citazioni dai commentatori latini dell'*Apocalisse* sono tolte dalla Banca dati *Patrologia Latina* (abbreviato in PL), unica edizione attualmente disponibile.

L'obiettivo da tutti perseguito è quello di conferire una gamma quanto più possibile vasta e anche quanto più possibile precisa di significati a ogni frammento anche minimo del vastissimo mosaico: sia alle tessere simbolico-allegoriche sicuramente prelevate dal testo giovanneo; sia alle porzioni del tessuto figurativo le quali, forse o certamente, hanno provenienza diversa e non sempre univocamente riconoscibile, e pertanto sono di più ardua comprensione. Ciò posto, non ho alcuna difficoltà a chiamare eventualmente 'collatio occulta', come vuole il Prof. Peter Dronke, le immagini simbolico-allegoriche³.

Secondo un giudizio universalmente condiviso, il canto XX costituisce un momento preparatorio relativamente importante degli eventi connessi alla processione nella divina foresta e soprattutto degli ultimi tra essi, successivi alla distruzione del carro e alla sua mostruosa trasformazione. Mi riferisco naturalmente all'episodio della puttana sciolta e del gigante, il quale è più di ogni altro, tra le tessere e le parti del tessuto figurativo sopra ricordate, oggetto da sempre di discussioni infinite, le quali in questo periodo infuriano più che mai⁴. Per svolgere

3. Cfr. P. DRONKE, *L'Apocalisse negli ultimi canti del Purgatorio*, in *Dante e la Bibbia*. Atti del Convegno Internazionale promosso da «Biblia» (Firenze, 26–27–28 settembre 1986) a cura di G. Barblan, Leo S. Olschki, Firenze 1988, (Biblioteca dell'«Archivum romanicum» fondata da Giulio Bertoni), pp. 81–94 (vd. in particolare le pp. 82–85).

4. V'è chi nel carro — e sono i più — vede la Chiesa, nella prostituta la curia romana e il papa corrotti, nel gigante il re di Francia Filippo il Bello: cfr. p. e. N. MINEO, *Gli spirituali francescani e l'«Apocalisse» di Dante*, «Rassegna della Letteratura italiana», 102 (1998), pp. 26–46 (vedi in particolare pp. 4–41). Altri nel carro vede invece la poesia e i valori intellettuali e nella meretrice la Chiesa decaduta e asservita al re di Francia: è l'ipotesi formulata da P. DRONKE, *Dante e le tradizioni latine medievali*, tr. it., il Mulino, Bologna 1990, specie alle pp. 107–12 e riproposta da M. PICONE, *Avignone come tema letterario: Dante e Petrarca*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», n.s., 43 (2002), pp. 5–22 (vedi p. 8). L. PERTILE (*La puttana e il gigante. Dal 'Cantico dei Cantici' al Paradiso terrestre*, Ravenna, Longo 1998, pp. 203–225) ritiene che il gigante sia l'antitesi dei giganti biblici "buoni", in primo luogo dello *Sponsus* del *Cantico dei cantici*, considerato in relazione ai commenti di Ambrogio e di Bernard de Clairvaux; lo *Sponsus* è figura di Cristo mentre il gigante di *Purg.* XXXII ne sarebbe una copia in negativo. C'è chi identifica il gigante non già con una persona precisa e neppure con l'Anticristo mistico o con l'Anticristo vero e proprio, bensì con l'intera casa di Francia: su questa lunghezza d'onda si trova p. e., sulla scia di E. Proto, S. CRISTALDI, *Dalle beatitudini all'«Apocalisse»*. *Il nuovo testamento nella «Commedia»*, «Lecture classensi», vol. XVII, Ravenna, Longo 1988, pp. 23–67 (vedi p. 61); recentemente è stato sostenuto con argomenti meritevoli di ulteriore indagine e riflessione che la prostituta adombra Firenze e, con argomenti meno convincenti, che nel gigante sarebbe adombrato il re di Napoli Roberto I d'Angiò, re di Sicilia dopo la morte del fratello maggiore Carlo Martello: cfr. F. BOGNINI, *Gli occhi di Ooliba. Una proposta per Purg., XXXII 148–60 e XXXIII 44–45*, «Rivista

il mio tema e illustrarne gli aspetti essenziali sarà dunque inevitabile accennare parcamente anche elementi appartenenti a zone limitrofe o vicine a *Purg.* XX, canto che in un certo senso riscuote sempre maggiore interesse da parte degli studiosi⁵.

Nel canto XX Ugo Capeto, il quale, come ognuno sa, è un portavoce diretto di Dante, rampogna i suoi discendenti, come aveva fatto anche papa Adriano con i propri, nel canto precedente. L'invettiva di Ugo contro la sua progenie, cioè contro Carlo I d'Angiò, Carlo di Valois, Carlo II d'Angiò detto lo Zoppo, Filippo il Bello, è però talmente estesa e così aspramente polemica e accesa sarcastica che quasi tutti gli studiosi convengono sul fatto che il gigante di *Purg.* XXXII è da ricondurre ai Capetingi. Egli o è uno dei detti Capetingi (i "candidati" che si trovano in prima posizione sono Filippo il Bello e Roberto d'Angiò re di Napoli) oppure egli è allegoria in senso molto lato dell'intera stirpe. Tutti gli studiosi si soffermano sui versi pronunziati in discorso diretto da Ugo nella seconda terzina: « Io fui radice de la mala pianta / che la terra cristiana tutta aduggia, / sì che buon frutto rado se ne schianta » (*Purg.* XX 34-45). Non a torto è stata messa in risalto la concordanza tra questa mala pianta metaforica e l'albero della conoscenza del bene e del male: la pianta dispogliata alla quale il grifone lega il carro (*Purg.* XXXII, 38)⁶; e io aggiungerei anche la

di studi danteschi », 7 (2007), pp. 73-103, specie alle pp. 92 ss. Si potrebbero citare non so quante altre sottili e dotte ipotesi diverse da queste. Da ultimo (*Purg.* XXXII, 158) il gigante porta via il mostro sopra il quale siede la puttana sciolta. Fittissimo regna il buio circa il senso dell'emistichio « e trassel per la selva », ancorché i più vedano in esso la menzione appena cifrata della cosiddetta "cattività avignonese". In anni ancora recenti M. AVERSANO (*Il canto XXXII del 'Purgatorio'*, in Id, *La quinta ruota. Studi sulla Commedia*, Torino, Tirrenia stampatori 1988, pp. 149-84), ha ingegnosamente sostenuto che la selva edenica, vanamente usata da Adamo come scudo, dopo il proprio peccato, in un tentativo estremo di difesa da Dio, è per l'anti-Adamo Dante lo scudo che lo protegge dalla puttana e dal gigante che potrebbero rispingerlo verso la selva oscura: cfr. in particolare ivi, p. 175.

5. V. MARUCCI, « *Secondo l'affezion ch'ad ir ci sprona* ». *Lettura del canto XX del Purgatorio*, « L'Alighieri. Rassegna dantesca », 50, n.s., XXXIV-2009, pp. 93-110 e J. TAMBLING, *On avarice*, in *Dante in Purgatory*, Turnhout, Brepols 2010, pp. 175-195.

6. Cfr. MINEO, *Gli spirituali francescani*. . . , cit., p. 41. Nella "divina foresta", dopo che gli astanti hanno contemplato prima la rinascita e poi il nuovo scempio subito dall'albero della conoscenza del bene e del male, Beatrice raccomanda a Dante « di non celar qual hai visto la pianta / ch'è or due volte dirubata quivi. / Qualunque ruba quella o quella schianta, » (*Purg.* XXXIII, 56-58): insomma Dante dovrà raccontare esattamente la devastazione cui ha assistito. Non si può ritenere né fortuita né dettata da mere esigenze di versificazione la circostanza che il poeta recuperi e ricontestualizzi in rima le parole-chiave « pianta »

«pianta ch'è or due volte dirubata» (ivi, XXXIII, 56–57).

Malgrado l'assai fitto lavoro esegetico sopra ricordato, però, nessuno, a mia conoscenza, ha mai collegato organicamente il canto XX di *Purg.* ad *Ap.* Si è finora ritenuto, esattamente ma genericamente, che l'invettiva di Ugo abbia un intenso afflato profetico, senza che di tale afflato mai siano state fornite ulteriori specificazioni. Eppure è sempre stato notato che il canto XIX si chiude con una intensa risonanza di *Ap.*, tanto più riconoscibile in quanto in *Ap.* il fatto si ripete in modo quasi identico due volte:

Io m'era inginocchiato e volea dire; / ma com'io cominciai ed el s'accorse,
/ solo ascoltando, del mio reverire, / «Qual cagion», disse, «in giù così ti
torse?». / E io a lui: «Per vostra dignitate / mia coscienza dritto mi rimorse». /
/ «Drizza le gambe, levati sú, frate!», / rispuose; «non errar: conservo sono
/ teco e con li altri ad una podestate.» (*Purg.* XIX, 127–135)

Dante ha rielaborato il cap 19, 10, di *Ap.* amplificando un pochino, mentre ha contratto appena il cap. 22, 9, dello stesso libro sacro. Giovanni si è prostrato ai piedi dell'angelo e questi gli intima di rialzarsi. Al capitolo 19 leggiamo: «Allora mi prostrai ai suoi piedi per adorarlo, ma egli mi disse: “Non farlo! Io sono servo come te e i tuoi fratelli, che custodiscono la testimonianza di Gesù. È Dio che devi adorare”»⁷.

Come è stato molto intelligentemente osservato, «ripercorrendo i passi in cui Dante riecheggia l'*Apocalisse*» si può notare «che in tutti questi luoghi l'intento profetico, il pensiero teologico e filosofico e la visione politica in chiave critica e riformista, si intrecciano sapientemente». La reminiscenza apocalittica talvolta costituisce un'avvisaglia del fatto che stanno per essere narrati e illustrati momenti di particola-

«schianta». Giorgio Brugnoli ritiene che la terzina citata nel testo echeggi parole e moduli espressivi della *Invectiva* contro Filippo il Bello pronunciata da Benedetto XI durante il suo soggiorno a Perugia il 7. lun 1304 con la Bolla *Flagitiosum Scelus*, ove tra l'altro si legge: «ad radicem maledictionis et stirpis pestifere securim amputationis et evulsionis»: cfr. G. BRUGNOLI, *I Templari in Dante e nell'Antico Commento alla Commedia*, in *Acri* 1291. *La fine della presenza degli ordini militari in Terra Santa e i nuovi orientamenti nel XIV secolo*, a cura di F. Tommasi, Ponte San Giovanni – Perugia, Quattroemme 1996, pp. 195–211 (vedi in particolare p. 202).

7. «et cecidi ante pedes eius ut adorarem eum et dicit mihi vide ne feceris conservus tuus sum et fratrum tuorum habentium testimonium Iesu Deum adora (...)»; «(...) cecidi ut adorarem ante pedes angeli qui mihi haec ostendebat / et dicit mihi vide ne feceris / conservus tuus sum et fratrum tuorum prophetarum et eorum qui servant verba libri huius Deum adora» (*Ap.* 19, 10 e 22, 8–9).

re tensione. Adempie questa funzione, per esempio, la raffigurazione del mostro Gerione all'inizio del canto XVII di *Inf.*⁸. Molti studiosi, inoltre, hanno segnalato il parallelismo tra il canto XIX di *Inf.* e il XIX di *Purg.* Non compete a me di soffermarmi su ciò. Mi restringo a ricordare che in ciascuno dei due canti protagonista è un papa, attaccatissimo nella prima vita al denaro e al potere, il quale sta ora in posizione rovesciata, con la testa e il viso verso terra o già quasi all'interno della terra. Intensa è in entrambi i canti e soprattutto in quello infernale la tensione apocalittica⁹.

L'esempio infernale di Gerione si attaglia bene al rapporto che congiunge intimamente tra loro i canti XIX e XX di *Purg.* Si attaglia al fatto che essi prefigurano in prospettiva storica la dimensione tutta escatologica dei canti dal XXIX in avanti. Si attaglia altresì alla funzione, per così dire, immediata, della reminiscenza apocalittica con la quale si chiude il canto XIX: essa segnala anzitutto che una prospettiva politica e religiosa assai ampia qualificherà il successivo canto XX; segnala poi altresì che l'incontro con Ugo Capeto, prima tappa verso la dimensio-

8. C. SBORDONI, *L'Apocalisse nella Commedia di Dante*, in *Apocalissi e letteratura*, a cura di I. De Michelis, Roma, Bulzoni 2005 (Studi e testi italiani, semestrale del Dipartimento di italianistica e spettacolo dell'Università di Roma "la Sapienza", 15), pp. 31-54. Le due espressioni riferite nel testo tra virgolette basse sono tolte da p. 41. La Sbordoni osserva che Gerione è rappresentato come « una fiera dalla coda aguzza », simile a quella dello scorpione, ma « dalla faccia d'uomo giusto ». Dunque esso è stato plasmato sul modello delle cavallette evocate dal suono della tromba del quinto angelo nella terza visione di Giovanni, in *Ap.* 9, 7 e 9, 10 (cfr. C. SBORDONI, *L'Apocalisse nella Commedia*, cit., pp. 41-2). Gerione segnala che si sta per visitare la zona del peccato più grave, la frode, fino a giungere al punto estremo dell'abisso, a Lucifero confitto nel lago ghiacciato. La Sbordoni ricorda che la prima tappa importante dell'avvicinamento di Dante a questa dimensione è costituita dall'incontro con il papa simoniaco Niccolò terzo nel XIX di *Inf.*, e commenta: « La prospettiva storica si va ampliando fino a comprendere una dimensione divina ed escatologica » (ivi, p. 42).

9. Su *Inf.* XIX cfr. P. CHIESA, *Il comico e il politico*, in *Esperimenti danteschi. Inferno 2008*, a cura di S. Invernizzi, Marietti, Genova-Milano 2009, pp. 141-155 e S. BELLOMO, *Le Muse dell'indignazione: il canto dei simoniaci (Inferno XIX)*, su «L'Alighieri. Rassegna dantesca», n. s., XXXVII-2011, n. 52, pp. 111-131. Chiesa tratta i canti XVIII, XIX e XX di *Inf.* Il volume succitato ospita le conferenze dantesche tenute nell'ambito del secondo ciclo degli "Esperimenti danteschi" organizzati con il Patrocinio del Comune di Milano da un agguerrito gruppo di studenti della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università degli Studi di Milano. Gli "Esperimenti" sono stati ospitati dalla detta Facoltà sia in quell'anno che negli anni precedenti, per gentile concessione del Rettore (e del Preside). Sto preparando anch'io un articolo che sviluppa gli argomenti della conferenza da me tenuta nel mese di maggio 2005 sui canti XVIII, XIX e XX di *Inf.* nell'ambito del primo ciclo degli stessi "Esperimenti danteschi".

ne escatologica grandiosa, non avviene all'insegna di un profetismo generico sibbene, in notevole misura, all'insegna del testo giovanneo e del libro, tra quelli appartenenti al canone, che più ha influenzato il testo in questione, cioè Ez.¹⁰. Che la relazione tra i canti XIX e XX si debba definire intima non è una novità¹¹. L'uno è corrispettivo alla istituzione terrena (il carro della chiesa in *Purg.* XXIX si muove per terra) preposta da Dio al conseguimento della felicità nella seconda vita¹²; il che implica che questa suprema autorità dovrebbe sorreggere spiritualmente l'istituzione preposta da Dio al conseguimento della felicità nella prima vita, cioè l'impero e l'imperatore. I due fini in *Purg.* XIX–XX sono per così dire invertiti, e non certo a caso: prima parla un papa circa le gravi difficoltà cui si sobbarca colui che vuole reggere il governo terreno della Chiesa preservandolo dalla corruzione; poi, nel canto successivo si arriva alla politica in senso stretto, ma se ne discorre a lungo solo per maledire la istituzione attuale, la casa reale di Francia, la quale, con la propria volontà di potenza e con la prassi che da questa organicamente scaturisce, ostacola il conseguimento di questo fine unico e duplice al contempo (assassinio di Corradino imperatore da parte di Carlo I d'Angiò; cattura, oltraggio, derisione e poi uccisione di fatto del vicario di Cristo, il papa Bonifacio VIII, per istigazione di Filippo il Bello).

2. La femmina balba, la sirena, la lupa e la « mala pianta che la terra cristiana tutta aduggia »

Conviene ora tornare alquanto indietro. Il poeta, nei versi conclusivi del canto XVIII, lascia intendere che egli attribuisce speciale importanza al secondo, il più oscuro, dei sogni fatti sul finire delle tre notti trascorse sull'isola gigantesca abitata dagli angeli e dalle anime espian-

10. Sulla importanza di Ez. come fonte principale di *Ap.*, specie ai fini della corretta interpretazione dell'episodio della puttana e del gigante del canto XXXII di *Purg.* Cfr. T. BONACCORSI, *La meretrice, Ezechiele e l'Apocalisse (un pretesto campanelliano per indagare su un motivo della Commedia)*, in *Leggere Dante* (Atti del seminario tenutosi a Pisa nell'a.a. 2001–2002), a cura di L. Battaglia Ricci, Ravenna, Longo 2003, pp. 272–89, specie p. 276.

11. Cfr. p. e. G. ARNALDI, *Il canto XX del Purgatorio*, « L'Alighieri. Rassegna dantesca », 35, n.s., III–IV (1994), pp. 27–46.

12. Merita segnalare specialmente le fini osservazioni di A. STAÜBLE, *Canto XX*, in *Lectura Dantis Turicensis*, Firenze, Franco Cesati editore 2001, pp. 307–314 (vedi soprattutto p. 308).

ti: sogni dotati tutti e tre di intenso carattere profetico. Il canto XIX è occupato per metà dal racconto dei contenuti del sogno, dalle gravi perplessità di Dante dopo il risveglio, dai correlativi ammaestramenti di Virgilio e dall'incontro con l'angelo della sollecitudine; nell'altra metà, che abbraccia per intero l'incontro di Dante con il papa Adriano V, comincia la lunga permanenza di Dante e Virgilio tra gli avari e prodighi. Il primo e il terzo sogno contrassegnano il passaggio, rispettivamente, dall'antipurgatorio al purgatorio in senso stretto e poi dal purgatorio alla divina foresta. Anche il secondo sogno marcherebbe un momento di snodo topografico e spirituale: il passaggio dalle due zone più basse del purgatorio vero e proprio (quella in cui si espiano i peccati nascenti dall'amore del male altrui, costituita dalle prime tre cornici e quella, coincidente con la quarta cornice, in cui stanno coloro che hanno peccato di troppo debole amore verso Dio) alla zona in cui si espiano i peccati d'incontinenza: l'avarizia, la gola e la lussuria.

È opinione diffusa che Dante raffigurerebbe i contenuti del sogno nel canto XIX invece che nel canto XVIII per velare un po' il fatto che la orribile femmina balba, la quale si trasforma in sirena allettatrice, pare avere a che fare soprattutto con la lussuria. Nel sogno Virgilio interviene da ultimo su richiesta della donna santa e presta a lacerare le vesti della sirena e a metterne a nudo il ventre; esso emana un fetore disgustoso. Alcuni studiosi hanno richiamato alla mente che Servio, Isidoro e sulla loro scia Brunetto Latini caratterizzano le sirene « come "meretrices", associandole di conseguenza col vizio della lussuria »¹³. Si sono spesi tesori di dottrina e sottigliezza per giustificare il fatto che un sogno il quale ha a che fare eminentemente con la lussuria, con l'impudicizia, con la fornicazione, con la prostituzione; un sogno che non avrebbe quindi relazione intrinseca con i due incontri che seguiranno (papa Adriano e Ugo Capeto), sia raccontato nei dettagli a ridosso dell'incontro con l'ascetico, parrebbe, papa Adriano. Vero è che qualche commentatore sagace ha notato che la postura di papa Adriano e quindi la pena cui sono sottoposti tutti gli avari e prodighi

13. Cfr. M. PICONE, *Canto XIX*, ivi, pp. 287-306 (in particolare p. 300). Lo studioso è tra i fautori della tesi che la femmina balba, pur dotata di gambe e piedi storti, si trasformi in creatura per metà donna e per metà pesce. Egli ricorda nondimeno che Servio e Isidoro, come nella versione classica delle *Metamorfosi* di Ovidio, attribuiscono alle sirene volto e corpo di donna ma ali e artigli da uccello rapace, mentre la tradizione cristiana nei bestiari le raffigura come pesci dall'ombelico in giù.

quasi per forza di cose reca implicita la connotazione del desiderio sessuale. Le parti genitali del loro corpo aderiscono (letterale nel testo) alla terra. Della pena farebbe parte in qualche modo una sorta di simbolico congiungimento carnale con la terra stessa, per sua natura sporca, della terra che è anche sterco: allo sterco era pareggiata infatti l'avidità di denaro (ma la eccitazione dei corpi maschili potrebbe essere reale e non meramente simbolica)¹⁴.

Cheché sia di ciò, a parere di diversi studiosi, il sogno e la spiegazione di esso accadrebbero nella cornice degli accidiosi e poi nel medesimo canto verrebbe sviluppato il primo episodio inerente gli avari e prodighi, affinché il lettore non creda che la femmina balba-sirena ammaliatrice abbia a che fare prevalentemente con la cornice di cui abitante illustre è Guinizzelli. Giova ricapitolare le giustificazioni più efficacemente generali, insomma più onnicomprensive, del fatto che il sogno si svolge nella cornice degli accidiosi, ma è raccontato nella prima metà del canto successivo, la seconda metà del quale ha come scenario la cornice della cupidigia e ne presenta un importante esponente. Le giustificazioni in questione possono essere ricondotte a equilibrate valutazioni di Umberto Bosco così riassumibili: il sogno riproporrebbe la necessità, affermata nei canti XVII–XVIII, di scoprire e respingere il brutto e il male che possono nascondersi sotto le apparenze di bello e di bene che le nostre inclinazioni ai piaceri terreni ci propongono. Dunque la femmina è personificazione di tutti e tre o quattro (quattro se computiamo la prodigalità postulata da Stazio) i peccati delle tre più alte cornici; è cioè personificazione dei peccati d'incontinenza, sebbene il contenuto del sogno privilegi la lussuria, la quale sarebbe il peccato più comune e per ciò stesso, forse, il più pericoloso. A prova di ciò si recano i versi in cui Virgilio nel canto XIX, dopo il risveglio di Dante, spiega che la femmina balba, poi sirena adescatrice, simboleggia l'incontinenza tutta: « “Vedesti”, disse, “quell’antica strega / che sola sovr’a noi omai si piagne; / vedesti come

14. Cfr. C. NARDI, *Sul diciannovesimo canto del «Purgatorio»*. In *compagnia dei padri della Chiesa*, «Studi danteschi», LXXI–2006, pp. 27–86. Nardi ricorda giustamente che il verbo *adhaerere* è proprio dell'unione sessuale. Indica il benedetto coito dei progenitori nel latino della *Vulgata*, secondo la quale «l'uomo» «aderirà (*adhaerebit*) a sua moglie e i due saranno una sola carne» (p. 38); e aggiunge che «si dà anche un 'aderire' fisicamente identico eppur antitetico, perché impudico» (anche Agostino si ricorda sedicenne ad aderire sempre più tenacemente all'ombelico di una prostituta): *ibidem*.

l'uom da lei si slega" » (58–60)¹⁵.

La tesi non è suffragata da nessun riscontro serio. Nulla cioè cambierebbe se il contenuto del sogno e la successiva perplessità di Dante fosse raccontata alla fine del canto XVIII. La relazione della femmina balba/sirena adescatrice con ognuna delle tre cornici superiori è stabilita in modo chiaro soprattutto dalla ricordata spiegazione di Virgilio.

Per contro il poeta istituisce un legame tra la strega-sirena ammalatrice e la lupa, cioè la cupidigia: antica strega è l'una, antica lupa è l'altra, nell'invettiva contro la bestia scagliata da Dante autore poco dopo l'inizio del canto XX, quando i pellegrini si sono allontanati da papa Adriano ma non hanno intrapreso ancora altri colloqui. Urla Dante autore, echeggiando versi celeberrimi di *Inf.* I:

Maladetta sie tu, antica lupa, / che più che tutte l'altre bestie hai preda /
per la tua fame senza fine cupa! / o ciel, nel cui girar par che si creda / la
condizion di qua giù trasmutarsi, / quando verrà per cui questa disceda?
(*Inf.* XX, 10–15).

La invocazione alle sfere celesti (vv. 13–15) rafforza la maledizione. La lupa del canto XX di *Purg.* è l'inveramento sintetico di quella del canto primo di *Inf.* Le qualità malefiche della bestia sono identiche. Parecchi critici osservano giustamente che la cupidigia, la lupa, è per Dante il peccato più grave, ancorché egli si sottometta alla ortodossia e, distinguendo la cupidigia dalla superbia, a quest'ultima attribuisca il rango di massimo peccato capitale¹⁶. La lupa, infatti, non è solo avarizia, accumulazione di beni puramente materiali, smania di possesso; tutto questo culmina nella smania di dominio, cioè nella volontà di potenza. È questo, forse, il peccato di Lucifero ed esso o essa, la volontà di potenza, si incorpora la superbia quale noi abitanti del terzo millennio la intendiamo oggi. La superbia come volontà di potenza è ben differente dalla vanagloria spesso prepotente degli aristocratici e da quella boriosa degli artisti quale la intendeva Dante, che la ascriveva a se stesso, come il principale tra i suoi peccati.

15. Cfr. la introduzione di Umberto Bosco al canto XIX di *Purg.*

16. Cfr. p. e. T. SANTELLI, *Canto XX del Purgatorio*, « L'Alighieri. Rassegna dantesca », n.s., 42, XVII–2001, pp. 7–35 (in particolare alle pp. 12–13).

L'antica strega e l'antica lupa. Conviene esplorare un pochino le relazioni tra il sogno di Dante e la lupa. Mi atterrei primamente al senso letterale. La lupa è carica di tutte le brame. La sua avidità e la sua volontà di dominio sono smisurate. Nella bestia senza pace si trovano dunque tutti i vizi capitali, specie quelli più aggressivi. La belva è un tiranno spietato che soggioga i popoli e li sfrutta in modo cupido e rapace (« e molte genti fe' già viver grame »: *Inf.* I, 51); è predatrice feroce e insaziabile: « e ha natura sì malvagia e ria / che mai non empie la bramosa voglia / e dopo 'l pasto ha più fame che pria » (ivi, 97–99). È assassina spietata di chiunque sembri ostacolare i suoi disegni (« non lascia altrui passar per la sua via, / ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide »: ivi, 95–96); la lupa è anche lussuriosa e fornicatrice: « Molti son li animali a cui s'ammoglia, / e più saranno ancora, infin che 'l veltro / verrà. Che la farà morir con doglia » (ivi, 100–102; oltrepassando il significato letterale per quello morale ben comprendiamo che il vizio della cupidigia si unisce a molte persone)¹⁷.

Tutti questi tratti qualificano i Capetingi; Ugo medesimo, in discorso diretto, rappresenta la loro sfrenata avidità di possesso, la loro cupida volontà di acquisire mediante la rapina e l'inganno sia denaro sia nuovi territori. Ciò Ugo raffigura per lo più mediante mescolanza di immagini di brutale violenza predatrice e immagini di lenocinio e di contatti con la prostituzione. Conviene ridurre alla mente l'invettiva:

Io fui radice de la mala pianta (43)
 che la terra cristiana tutta aduggia,
 sì che buon frutto rado se ne schianta.
 Ma se Doagio, Lilla, Guanto e Bruggia (46)
 potesser, tosto ne saria vendetta;
 e io la cheggio a lui che tutto giuggia.
 Chiamato fui di là Ugo Ciappetta; (49)
 di me son nati i Filippi e i Luigi
 per cui novellamente è Francia retta.
 Figliuol fu' io d'un beccaio di Parigi: (52)
 quando li regi antichi venner meno

17. Alcuni studiosi (Enrico Malato tra essi: vd. nota 5 nel cap. II) ritengono che gli animali ai quali la lupa si ammoglia siano invece personificazioni (animalesche, come lo è la lupa) degli altri vizi capitali. Direi che la discussione è aperta, e che non scorgo ragioni dirimenti a favore né dell'una (quella a testo) né dell'altra interpretazione. In ogni caso, e ciò è quel che più conta, fino all'arrivo del veltro i successi malefici della lupa si estenderanno e moltiplicheranno.

tutti, fuor ch'un renduto in panni bigi,
trova'mi stretto ne le mani il freno (55)
del governo del regno, e tanta possa
di nuovo acquisto, e sí d'amici pieno,
ch'a la corona vedova promossa (58)
la testa di mio figlio fu, dal quale
cominciar di costor le sacrate ossa.
Mentre che la gran dota provenzale (61)
al sangue mio non tolse la vergogna,
poco valea, ma pur non facea male.
Lì cominciò con forza e con menzogna (64)
la sua rapina; e poscia, per ammenda,
Ponti e Normandia prese e Guascogna.
Carlo venne in Italia e, per ammenda, (67)
vittima fé di Curradino; e poi
ripinse al ciel Tommaso, per ammenda.
Tempo vegg'io, non molto dopo ancoi, (70)
che tragge un altro Carlo fuor di Francia,
per far conoscer meglio e sé e ' suoi.
Sanz'arme n'esce e solo con la lancia (73)
con la qual giostrò Giuda, e quella punta
sí ch'a Fiorenza fa scoppiar la pancia.
Quindi non terra, ma peccato e onta (76)
guadagnerà, per sé tanto più grave,
quanto più lieve simil danno conta.
L'altro, che già uscì preso di nave, (79)
veggio vender sua figlia e patteggiarne
come fanno i corsar de l'altre schiave.
O avarizia, che puoi tu più farne, (82)
poscia c'ha' 'l mio sangue a te sí tratto,
che non si cura de la propria carne?
Perché men paia il mal futuro e 'l fatto, (85)
veggio in Alagna intrar lo fiordaliso,
e nel vicario suo Cristo esser catto.
Veggiolo un'altra volta esser deriso; (88)
veggio rinovellar l'aceto e 'l fiele,
e tra vivi ladroni esser anciso.
Veggio il novo Pilato sí crudele, (91)
che ciò nol sazia, ma senza decreto
portar nel Tempio le cupide vele.
O Signor mio, quando sarò io lieto (94)
a veder la vendetta che, nascosa,
fa dolce l'ira tua nel tuo segreto?

3. Le sette visioni di Ugo: sei profezie *post eventum* e l'auspicato castigo di Dio

Per quanto ciò possa sembrare molto strano, quasi incredibile, pare che nessuno abbia mai contato in modo numericamente esatto le occorrenze del verbo vedere all'interno dell'invettiva. Giorgio Brugnoli ne segnala cinque. Perfino un esegeta acuto e attento al rapporto tra Dante e le scritture come Umberto Bosco incorre, commentando nella sua Introduzione a *Purg.* XX questa zona del canto, in una svista curiosa. Sarebbe da Ugo replicatamente invocata, nella seconda parte dell'invettiva, la vendetta divina, sotto forma profetica e in modo martellante, mediante la ripetizione, per sei volte, della forma verbale « vegg'io ». In una lettura molto recente del canto, anche un altro autorevole lettore della *Commedia*, Raffaele Giglio, forse sulla scia di Bosco, conta sei ripetizioni di veggio e basta¹⁸. È vero che la forma verbale « veggio », « veggìolo » ricorre in anafora, proprio al principio del verso, cinque volte, e che queste occorrenze sono precedute dalla forma solenne « Tempo vegg'io ». Il verbo vedere non ricorre però sei volte ma sette, con la evidente volontà di echeggiare lo speciale assetto visionario dell'*Apocalisse* saldamente basato, nel livello della elocutio, sulle frequentissime ricorrenze del verbo vedere, specie nella forma “vidi”. In *Purg.* XX il detto verbo ricorre per la settima volta, coniugato al modo infinito, nel cuore della terzina che chiude l'invettiva, e che è espressione dell'intenso desiderio di vendetta del poeta: Ugo invoca la giustizia divina, desidera che la punizione divina colpisca in modo esemplare la sua progenie: « O Signor mio, quando sarò io lieto / a veder la vendetta che, nascosa, / fa dolce l'ira tua nel tuo secreto? » (*Purg.* XX, 94–96; corsivo mio). Nelle prime sei visioni di Ugo sono raffigurate solo profezie *post eventum*. Come ha osservato giustamente Zingarelli i desideri e le aspettative del poeta racchiusi nella settima visione si pareggiano nel testo con le prime, cioè con quelle *post eventum*, acquistando « pel lettore un carattere di certezza tremendo »¹⁹. *Repetita iuvant*, perciò riassumo: sono da considerare in anafora sia

18. G. BRUGNOLI, *I Templari in Dante e nell'Antico Commento* . . . , cit., p. 195; R. GIGLIO, “Purgatorio”, XX: il canto del dolore e dell'attesa, in Aa.Vv., *Studi di onomastica e letteratura offerti a Bruno Porcelli*, Pisa, ETS 2007, pp. 21–32.

19. N. ZINGARELLI, *Il Canto XX del Purgatorio letto da Nicola Zingarelli nella sala di Dante in Orsanmichele*, Firenze, Sansoni s.d (poi 1925), p. 33.

l'espressione « Tempo vegg'io » sia la forma all'infinito « a veder », in modo del resto conforme al parere di altri studiosi; pertanto il verbo veggio-vedere ricorre sette volte e non sei soltanto; tutte e sette le volte esso ricorre in anafora. Dal numero sette, congiunto al verbo per antonomasia visionario, si sprigionano nitidi bagliori apocalittici.

L'invettiva contiene numerosi e gravi errori storici. Su di essi non mi soffermo e rinvio agli studi speciali sull'argomento. Uno solo degli errori conviene menzionare. Dante accoglie la voce — che noi sappiamo essere priva di fondamento e che forse ai suoi tempi aveva credito e circolazione — secondo cui Ugo Capeto fu un mercante di bestiame, dunque un mercante ricco. Punendolo tra gli avari, Dante lo agguaglia alla *gens nova* e ai sùbiti guadagni, lo tratta da parvenu; e tale è per lui in fondo tutta la casa di Francia²⁰. In ciò Dante è figlio legittimo della mentalità propria del Medioevo cristiano che giudica in modo negativo la mercatura. Com'è notissimo, anche San Tommaso la intese come spirito di lucro, volontà di arricchimento fine a se stesso, cioè cupidigia, mentre considerava “buono” il lavoro che procura i beni primari e necessari, segnatamente, pertanto, il lavoro agricolo²¹. Preme molto a Dante di sottolineare la duplice differenza che intercorre tra l'Impero e la Francia, la quale, essendosi costituita, diremmo noi, in nazione-stato moderno dalla compagine ben solida, è il principale avversario della monarchia universale²². Alla casa di Francia mancano l'antica nobiltà e il diritto divino, mentre la cupidigia è proprio il vizio che l'imperatore, per sua intrinseca natura, non ha, « tutto possedendo e più desiderare non possendo » (Cv, IV, iv, 4)²³.

20. Cfr. A. STAÜBLE, *Canto XX*, cit., in particolare alle pp. 308–II. Cfr. anche E. BONORA, *Il canto XX del Purgatorio*, (1958), in Id., *Interpretazioni dantesche*, Modena, Mucchi 1988, pp. 125–154 (specie alle pp. 128–30) e P. BREZZI, *Il canto XX del “Purgatorio”*, in « Purgatorio » Casa di Dante in Roma, Roma 1981, pp. 465–486 (in particolare p. 477 e p. 480).

21. Questi temi sono oggetto di discussioni sintetiche ma artisticamente appassionate, profonde e informate (sui Padri della chiesa in generale e su Gregorio Magno e Tommaso d'Aquino in particolare) tra i due personaggi che hanno il ruolo di Mentore-pedagoghi nella *Montagna incantata* di Thomas Mann: Lodovico Settembrini (rappresentante del mondo moderno liberale e democratico) e Leone Naphta (rappresentante del cristianesimo medievale e dei moderni regimi comunistici basati sul terrore di massa). Cfr. T. Mann, *Der Zauberberg*, (1924), Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH 1996, specie alle pp. 547–54.

22. A. STAÜBLE, *Canto XX*, cit., p. 308.

23. Intelligenti osservazioni in C. A. MANGIERI, “L'Eden dantesco. Allegorismo e

Interessante è altresì che Ugo secondo Dante sia stato un beccaiolo: uno studioso, a parer mio giustamente, ha ritenuto che in ciò sia da scorgere la premonizione di uno dei fatti successivamente esecrati da Ugo: un diretto discendente di questo, Carlo lo Zoppo, venderà (secondo la ostilissima valutazione dantesca) la “carne” della propria figlia²⁴. Ciò si dice esclusivamente al fine di separare quel che è testualmente e inequivocabilmente proprio del testo giovanneo e il “di più” che Dante aggiunge nel canto XX. Proprio di *Ap.* — cioè del lamento sulla caduta e sull’incendio della idola e fornicatrice Babilonia-Roma — è il legame naviganti–mercatura–arricchimento–lusso, perfino il lusso più sfrenato e perfino la equiparazione dei mercanti ai *principes* della terra (*Ap.* 18, 23). Ai naviganti Dante aggiunge la nave, che in *Ap.* non c’è. Nel caso della nave implicata nella fondamentale terzina metaforica « Veggio il novo Pilato sì crudele, / che ciò nol sazia, ma senza decreto / portar nel Tempio le cupide vele » il poeta usa la sineddوحة « vele ». Inoltre egli, alla equiparazione dei mercanti con i principi della terra e al legame naviganti–mercatura–arricchimento–lusso aggiunge la pirateria e la violenza, assenti dal luogo di *Ap.*; diciamo, per ora, la violenza contro la Chiesa. L’espressione tra perifrastica e metaforica « novo Pilato » designa Filippo il Bello, e « il Tempio » l’ordine dei cavalieri Templari. Il re capetingio fece sopprimere l’ordine con estrema violenza, e, secondo Dante, in modo del tutto arbitrario, per impadronirsi delle immense ricchezze da esso accumulate a partire dalla sua fondazione nel 1119.

Filippo il Bello è dunque l’artefice satanico diretto del male evocato nella terza e nella sesta visione di Ugo, ancorché in nessuna di esse venga direttamente nominato, e del resto egli non è mai nominato da Dante; di quel re il poeta scrive solo mediante perifrasi, sempre durissime e sprezzanti²⁵. Nella terza visione è designato mediante la

significazione”, « Italian Quarterly », 41, CLXI–CLXII (2004), pp. 5–53, specie p. 5.

24. E. FENZI, *Tra religione e politica: Dante, il mal di Francia e le “sacrate ossa” dell’esecrato San Luigi*, “Studi danteschi”, LXIX-2004, pp. 23–117 (vd. in particolare p. 80). Indipendentemente da Fenzi questa medesima opinione aveva ventilato con somma cautela anche Rossana Guglielmetti quando abbiamo letto insieme l’invettiva di Ugo.

25. Vd. *Inf.* XIX, 87, il citato verso 91 di *Purg.* XX e *Par.* XIX, 123. Scrive l’Alighieri ai vv. 85–87 di *Inf.* XIX, a proposito del papa guascone Clemente V, che per compiacere Filippo il Bello fece trasferire la sede pontificale ad Avignone: « Nuovo Iasón sarà, di cui si legge / né Maccabei; e come a quel fu molle / suo re, così fia lui chi Francia regge »; e in *Par.* XIX, 118–120: « Lì si vedrà il duol che sovra Senna / induce, falseggiando la moneta, / quel

parola « fiordaliso »; della sesta si è detto. Nelle prime sei visioni di Ugo sono raffigurate, come si è già notato, solo profezie *post eventum*. Per questo motivo la condanna di fatti accaduti tra 1301 e 1307 non trova luogo in esse ma le precede: mi riferisco al racconto, derisoriamente antifrastico, della rapina di cui sono autori Filippo il Bello per l'illegittima, secondo Dante, annessione della contea di Ponthieu, della Guascogna e della Normandia, e Carlo I d'Angiò per la conquista del regno di Napoli e di Sicilia alla morte di Corradino di Svevia, e per l'avvelenamento di San Tommaso. Nell'ultima delle sette visioni, come si è altresì già notato, Dante profetizza e ardentemente auspica, per bocca di Ugo, che il castigo terribile di Dio si abbatta sugli scellerati Capetingi. Evidentissime, dunque, le affinità tra ciascuno dei discendenti del beccaio ricordati nell'invettiva e la lupa di *Inf.* I, in particolare le affinità tra la lupa e Filippo il Bello: crudele l'uno, malvagia e ria l'altra, insaziabili entrambi.

I commentatori novecenteschi di Dante, intendo gli autori di commenti scolastici di alto livello, scorgono nelle « cupide vele » una immagine piratesca nuova e ardita, come di nave corsara che dia l'assalto per predare²⁶: così Francesco Torraca, seguito tra gli altri da Natali-

che morrà di colpo di cotenna ». Dante raccoglie qui un'accusa contro il re francese che probabilmente non era veritiera; la si leggerà poi con dovizia di particolari nella *Cronica* di Giovanni Villani (II, ix, 58: tengo presente il testo della *Nuova cronica* riprodotto nella banca dati LIZ 4); cotenna propriamente è la pelle del maiale o del cinghiale; qui è la parte per il tutto, metonimicamente dunque il cinghiale. La collocazione di Filippo nei canti o XIX o XX di ciascuna cantica è naturalmente intenzionale e ricercata; *Inf.* XIX (simoniaci) e *Purg.* XX sono massimamente incentrati sulla maledizione e condanna della cupidigia-volontà di potenza; in *Par.* XIX l'aquila, al termine di una profonda spiegazione teologica di per sé estranea a questo tema, pronunzia un'aspra condanna di stampo apocalittico e profetico dei re corrotti, elencandoli uno a uno. Le colpe di cui questi re precipuamente e in enorme misura si macchiano, sono la sete di dominio, la cupidigia e la lussuria. Filippo il Bello trasse impulso alle sue operazioni in particolare dalle due prime. Molto degno di nota è il fatto che sia l'aquila, il simbolo dell'impero, a esecrare quei re, fra i quali l'imperatore Alberto d'Asburgo (sul quale cfr. anche *Purg.* VI, 97-102) che, a parere dell'Alighieri, a causa dei vizi detti sopra, e in particolare della brama di dominio e ricchezze, portavano guerra, strage, devastazioni nel territorio dell'impero romano-cristiano; Filippo il Bello si trova sempre nella *Commedia* in zona anti-imperiale, come artefice diabolico di azioni dettate dalla lupa. È quasi impossibile revocare in dubbio che sia da riconoscere in lui il cupido e violento gigante di *Purg.* XXXII, 152 e XXXXIII, 45.

26. Alla terzina in cui comandante della metaforica nave è Filippo il Bello si contrapporrà frontalmente, forse per caso o forse non casualmente, la elaborata similitudine di *Purg.* XXX, 58-6: « Quasi ammiraglio che in poppa e in prora / viene a veder la gente che ministra / per li altri legni, e a ben far l'incora; / in su la sponda del carro sinistra / quando mi volsi

no Sapegno, da Umberto Bosco e Giovanni Reggio, da Anna Maria Chiavacci Leonardi. Vediamo.

4. L'*Apocalisse* ed Ezechiele nella maledizione scagliata contro i reali di Francia

Come si è già ricordato, nel capitolo 18 di *Ap.* si legge il triplice lamento sulla caduta e sull'incendio della idolatra Babilonia-Roma (prostituta-bestia): 1) « I re della terra che si sono prostituiti e han vissuto nel fasto con essa piangeranno e si lamenteranno a causa di lei, quando vedranno il fumo del suo incendio » (*Ap.* 18, 9). 2) Oltre ai re della terra si lamentano « I mercanti divenuti ricchi per essa » (*Ap.* 18, 15): « Anche i mercanti della terra piangono e gemono su di lei, perché nessuno compera più le loro merci, carichi d'oro, d'argento e di pietre preziose, di perle, di lino, di porpora, di seta e di scarlatto; [...], oggetti d'avorio, [...] profumi, [...], incenso, vino, olio, fior di farina, [...] bestiame, cavalli » e via scorrendo (*Ap.* 18, 11–12). 3) E non piangono e gemono soltanto i re e i mercanti ma anche tutti coloro il cui mestiere è navigare: « ogni comandante di nave, e ogni membro dell'equipaggio, e i naviganti e quanti commerciano per mare se ne stanno a distanza, e gridano guardando il fumo del suo incendio » (*Ap.* 18, 17–18; la Bibbia di Gerusalemme traduce: « omnis qui in locum navigat con la parola « ciurma » e non con equipaggio »)²⁷.

Il passo di *Ap.* dipende strettamente da Ez. 27, 27–29. Nei versi di Dante vi è contaminazione di Ez. con *Ap.* Questo fatto non può certo sorprendere, non tanto perché Ez. è la fonte principale di *Ap.*, sibbene perché Dante autore, nel canto XXIX di *Purg.*, in una delle celebri 'Anrede an den Leser', si rivolge al lettore raccomandandogli di prestare attenzione ai modi della contaminazione di Ez. e di *Ap.*

al suon del nome mio, / che di necessità qui si registra, / vidi la donna che pria m'appario
/ velata sotto l'angelica festa / drizzar li occhi ver' me di qua dal rio ». Beatrice regalmente proterva è pareggiata per similitudine al comandante di una flotta, il quale sta sulla nave ammiraglia, ed è intento a spendersi generosamente per animare in modo efficace i cuori di tutti i marinai della flotta alla battaglia. La nave, trasposizione del carro sopra il quale sta Beatrice, è la chiesa.

27. « quoniam una hora destitutæ sunt tantæ divitiæ et omnis « gubernator », et omnis qui in locum navigat, et nautæ et qui maria operantur longe steterunt [...] et clamaverunt flentes et lugentes [...] » (*Ap.* 18, 17 e 19).

da lui operata a proposito delle ali dei quattro animali: « A descriver lor forme più non spargo / rime, lettor; ch'altra spesa mi strigne, / [...] / ma leggi Ezechiel, che li dipigne / come li vide dalla fredda parte / venir [...] / e quali i troverai ne le sue carte, / tali eran quivi, salvo ch'a le penne / Giovanni è meco e da lui si diparte. » (97–105). Le parole del poeta implicitamente ci dicono che il testo giovanneo è più autorevole, e che a questo Dante si attiene qualora non vi sia concordanza tra i due libri del canone.

Come si è già ricordato il passo di Ezechiele implicato nel canto XX di *Purg.* è il capitolo 27; si tratta del secondo lamento del profeta sulla caduta della città di Tiro. Tiro, la quale ha abbandonato l'alleata Gerusalemme, viene paragonata a un formidabile e magnifico veliero. Il veliero domina i mari ed è re del commercio di beni di lusso ma verrà travolto dal mare e precipitato negli abissi per volere di Dio: davanti a questo evento tutti i naviganti, i comandanti delle navi o piloti (« gubernatores ») e i marinai delle altre terre piangeranno con amaro cordoglio; inoltre proveranno uno sconvolgente terrore tutti gli abitanti delle isole (cioè delle rive lontane, nel linguaggio biblico) e i loro re, che erano arricchiti dai commerci, e così pure i mercanti dei popoli²⁸. In *Ap.* sono ricontestualizzati i beni di lusso, i re, i mercanti, i commerci per mare, i naviganti (« nautæ »), i comandanti delle navi o piloti (« gubernatores ») ma non il veliero. Le imbarcazioni di *Purg.* XX, segnatamente le « cupide vele » del « novo Pilato » (91–93), ma forse anche la nave del verso 79, dalla quale esce Lo Zoppo, sono filiazioni del veliero, l'allegorizzante con cui è da Ezechiele allegorizzata Tiro. Si osservi da vicino questo veliero. Esso: a) è splendido e lussuoso; b) assai pregiata ne è la vela « Di lino ricamato d'Egitto era la tua vela che

28. « et factum est verbum Domini / ad me dicens tu ergo fili hominis adsume super Tyrum lamentum / et dices Tyro quæ habitat in introitu maris negotiationi populorum ad insulas multas haec dicit Dominus Deus o Tyre tu dixisti perfecti decoris ego sum / et in corde maris sita finitimi tui qui te aedificaverunt impleverunt decorem tuum / abietibus de Sanir extruxerunt te cum omnis tabulates maris cedrum de Libano tulerunt ut facerent tibi malum / quercus de Basan dolaverunt in remos tuos transtra tua fecerunt tibi ex ebore indico et prætoriola de insulis Italiæ / byssus varia de Aegypto texta est tibi in velum ut poneretur in malo hyacinthus et purpura de insulis Elisa facta sunt operimentum tuum / habitatores Sidonis et Aradii fuerunt remiges tui sapientes tui, Tyre, facti sunt gubernatores tui. » (Ez. 27, 1–8; il corsivo è mio). La *Vulgata* usa il termine « gubernatores » anche nel lamento su Babilonia di *Ap.*; la Bibbia di Gerusalemme traduce con « comandanti di navi » l'espressione di *Ap.*, e invece con « timonieri » quella di Ez.

ti servisse d'insegna; » (Ez. 27, 7); c) è atto al commercio e al traffico di ogni genere di beni di lusso con tutte le nazioni e con tutte le città: tra esse « l'Arabia e tutti i principi di Kedàr mercanteggiavano con te: trafficavano con te agnelli, montoni e capri » (ivi, 27, 21)²⁹; d) è carico di guerrieri, seppure a scopo a quanto pare difensivo e non piratesco³⁰.

Nel libro profetico vetero–testamentario segue immediatamente, al capitolo 28, una forte invettiva contro il re di Tiro, il quale, per avere accresciuto in modo enorme la propria potenza e avere ammassato a dismisura oro, argento e ricchezze, si è sentito uguale a Dio ed è stato a Dio ribelle. Donde la tremenda punizione divina³¹.

29. Ez. 27, 21: « Arabia et universi principes Cedar ipsi negotiatores manus tuae / cum agnis et arietibus et hedis venerunt ad te negotiatores tui ».

30. Ez. 27, 9–12: « senes Bibli et prudentes eius habuerunt nautas ad ministerium variae suppellectilis tuae omnes naves maris et nautae earum fuerunt in populo negotiationis tuae / Persae et Lydi et Lybies erant in exercitu tuo viri bellatores tui clypeum et galeam suspenderunt in te pro ornatu tuo / filii Aradii cum exercitu tuo erant super muros tuos in circuitu sed et Pigmei qui erant in tuis faretras suas suspenderunt in muris tuis per gyrum ipsi compleverunt pulchritudinem tuam / Carthaginienses negotiatores tui a multitudine cunctarum divitiarum argento ferro stagno plumboque repleverunt nundinas tuas ».

31. Ez. 28, 1–19: « et factus est sermo Domini ad me dicens / fili hominis dic principi Tyri haec dicit Dominus Deus eo quod elevatum est cor tuum et dixisti deus ego sum et in cathedra Dei sedi in corde maris cum sis homo et non Deus et dedisti cor tuum quasi cor Dei / ecce sapientior es tu Danihele omne secretum non est absconditum a te in sapientia et prudentia tua fecisti tibi fortitudinem / et acquisisti aurum et argentum in thesauris tuis / in moltitudine sapientiae tuae et in negotiatione tua multiplicasti tibi fortitudinem et elevatum est cor tuum in robore tuo / propterea haec dicit Dominus Deus / eo quod elevatum est cor tuum quasi cor Dei / idcirco ecce ego adducam super te alienos robustissimos gentium et nudabunt gladios suos super pulchritudinem sapientiae tuae et polluent decorem tuum / interficient et detrahent te et morieris interitu occisorum in corde maris / numquid dicens loqueris Deus ego quod elevatus cum sis homo et non Deus in manu occidentium te / mortem incirconcisorum in manu alienorum quia ego locutus sum ait Dominus Deus / et factus est sermo Domini ad me dicens fili hominis leva planctum super regem Tyri / et dices ei haec dicit Dominus Deus tu signaculum similitudinis plenius sapientia et perfectus decore / in deliciis paradisi Dei fuisti omnis lapis pretiosus operimentum tuum sardius topatius et iaspis chrisolytus et onyx et berillus sapphyrus et carbunculus et zmaragdus aurum opus decoris tui et foramina tua in die qua conditus es preparata sunt / tu cherub extentus et protegens et posui te in monte sancto Dei in medio lapidi ignitorum ambulasti / perfectus in viis tuis a die conditionis tuae donec inventa est iniquitas in te / in moltitudine negotiationis tuae repleta sunt interiora tua iniquitate et peccasti ed eieci te de monte Dei et perdisti te o cherub protegens de medio lapidum ignitorum / elevatum est cor tuum in decore tuo perdististi sapientiam tuam in decore tuo in terram proieci te ante faciem regum dedi te ut cernerent te / in moltitudine iniquitatum tuarum et iniquitate negotiationis tuae polluisti sanctificationem tuam / producam ergo ignem de medio tui qui comedat te et dabo te in cinerem super terram in conspectu omnium videntium te

È ormai possibile trarre alcune conclusioni: l'abbinamento dantesco dei mercanti con i principi è stato suggerito da Ezechiele e così pure, con ogni probabilità, il genere di merci trafficate da Ugo, il primo mercante–principe capetingio: commercianti di bestiame sono in Ezechiele i principi di Kedàr e precisamente di ovini. Non può sfuggire l'intrinseco legame con le mercanzie trafficate da Ugo Capeto: il beccaio è colui che vende capre, pecore, montoni e becchi. Il legame tra la città un tempo potente e la prostituzione, invece, è da ricondurre ad *Ap.* Le prostitute di Ezechiele, infatti, come Gerusalemme fanciulla, Samaria e Sodoma del capitolo 16, e poi Gerusalemme (Oolibà) e Samaria (Oolà), del capitolo 23 sono meretrici le quali prendono l'iniziativa di adescare; scelgono volontariamente di prostituirsi, pur avendo mariti onesti che le amano; addirittura pagano gli amanti invece che farsi pagare: esse sono adultere–idolatre per indole e, quasi si direbbe, per vocazione. Nei lamenti su Tiro e sul re di Tiro non vi è né adulterio, né lenocinio, né prostituzione di nessun genere. L'idolatria vi è diversamente raffigurata.

Nella seconda parte del penultimo capitolo di *Ap.* (21, 9) uno dei sette angeli mostra al veggente la città santa, la Gerusalemme messianica e celeste risplendente della gloria di Dio; in essa non v'è più alcun tempio, perché suo tempio sono il Signore Dio onnipotente e l'Agnello (ivi, 21, 10 e 22). Il Tempio contro cui il novo Pilato porta le cupide vele è sì riconducibile, ciò è ovvio, ai Templari, ma è da ricondurre anche alla Gerusalemme terrena, con tutti i suoi significati: quello proprio e letterale, quello di casa di Dio, quello di chiesa dei credenti cristiani. Dante accusa cioè Filippo il Bello di aver dato l'assalto, con inaudita e rapace violenza, sia per fini di lucro che per cieca volontà di potenza, alla stessa città santa di Gerusalemme, dunque alla chiesa apostolica romana di Cristo³².

/ omnes qui viderint te in gentibus obstupescant super te nihili factus es et non eris in perpetuum ».

32. Mi trovo in sintonia con le seguenti considerazioni di Ettore Bonora: « nell'immagine della nave che a vele spiegate entra nel tempio la singolarità — quasi si direbbe: il gusto barocco dell'accostamento ardito — è invero riscattata dalla potenza segreta della parola Tempio, la quale fa dimenticare tutto quanto di mondano poté essere nella vita dei templari, e alla storia di quest'ordine ricco e potente, che aveva tradito le sue origini spirituali, è sostituita l'idea solenne e sacra del luogo in cui si onora Dio, e della condotta empia di Filippo il Bello è dato anche più severo giudizio col rilevare ch'essa fu "sanza decreto", senza l'alta sanzione divina, ché tale è sempre nel poema il significato di

Gli esempi di avarizia punita (ricordati dai penitenti di notte) sono sette. Ciò induce a non escludere che vi si possano trovare connessioni, dirette o indirette, con le pagine bibliche in esame. Vi si reperiscono in effetti elementi che provengono dal modello principale di *Ap.* Dante suggerisce, in maniera indiretta ma inequivocabile, che vi è contiguità tra le cupide vele, cioè Filippo il Bello e il veliero di Ezechiele; e ancora una volta non interessa capire se ciò sia frutto di coscienza spontanea oppure di coscienza riflessa. L'Alighieri segnala la detta contiguità ricorrendo a un luogo pagano, tratto dall'*Eneide*, in corrispondenza al primo degli esempi³³. È l'esempio di Pigmalione (fratello di Didone e assassino dello zio Sicheo marito della sorella): « Noi repetiam Pigmalion allotta, / cui traditore e ladro e paricida / fece la voglia sua de l'oro ghiotta; » (*Purg.* XX, 103–105). Pigmalione era il re di Tiro.

Nella serie dei sette esempi notturni si trova anche Eliodoro, ministro delle finanze di Seleuco, re dell'Asia (cioè di Siria). Eliodoro fu incaricato dal suo re di prelevare con le buone o con le cattive il tesoro custodito nel tempio di Gerusalemme per trasferirlo nell'erario del re. Si trattava per lo più di depositi delle vedove e degli orfani. All'interno del tempio il ministro fu preso a calci dal cavallo di un terribile guerriero dalla splendida armatura d'oro, mentre due giovani molto forti e bellissimi lo fustigavano ai fianchi³⁴. In tal modo viene stabilito un contatto tra il Tempio contro cui Filippo il Bello si comporta da corsaro predatore, metonimia che sta in luogo dell'ordine dei cavalieri del Tempio, e il Tempio di Gerusalemme nel suo significato ristretto

decreto » (E. BONORA, *Il canto XX del Purgatorio*, (1958), in Id., *Interpretazioni dantesche*, cit., pp. 148–149 (vd. nota 20). Bonora non si è però avveduto della relazione diretta con luoghi precisi delle Scritture: « Del resto non solo in questa immagine si vede come Dante, col fare sua la tecnica dei rimatori politici, l'approfondì e l'esaltò, perché seppe risalire alle sorgenti prime del loro linguaggio, cioè al tono ispirato e al metaforeggiare grandioso dei testi biblici e all'eloquenza dei predicatori sacri, che a lui per la sua cultura erano ben familiari, e perché fu animato da un sentimento veramente religioso della giustizia » (ivi, pp. 149–50). Convincente anche la parafrasi della terzina quale è stata proposta da Enrico Fenzi (neppure questo studioso, però, si è avveduto delle risonanze bibliche): « Se cogliamo il gioco di parole sul Tempio, che vale per designare l'ordine dei Templari ma che è pure in prima istanza il Tempio di Gerusalemme, [...] potremmo tradurre più o meno così: l'unica crociata per la quale Filippo il Bello abbia davvero alzato le vele è stata quella contro i Templari, e quello dei Templari è stato il solo Tempio che egli abbia voluto conquistare, per incamerarne le ricchezze » (E. FENZI, *Tra religione e politica*, cit., p. 82).

33. P. VERGILIUS MARO, *Aeneis* I 340–373.

34. Cfr. 2 *Macchabeorum* 3, 7–40.

e letterale. Non solo: in modo indiretto si auspica per Filippo una punizione simile a quella ricevuta da Eliodoro (il quale per la verità si convertì al Dio d'Israele)³⁵.

5. La esegesi e i valori semantici supplementari rispetto ad AT e a NT: Bruno di Segni e Ruperto di Deutz

Fin qui mi sono mantenuta in un ambito fedele alla lettera del testo giovanneo, ho mostrato sia le somiglianze che le diversità tra esso e il suo modello principale, Ezechiele, e ciò che Dante ha tratto o dall'uno o dall'altro libro. Non è ancora stato spiegato il “di più”, i valori semantici supplementari o la carica semantica supplementare che Dante aggiunge nel canto XX, e cioè il legame tra le navi, la pirateria, e la violenza contro la Chiesa. Si è reso così indispensabile il tentativo di appurare se questo legame sia riconducibile a idee diffuse e circolanti al tempo del poeta. Sono stati cercati nella *Patrologia* gli eventuali commentatori di *Ap.* cui Dante poté essersi attenuto e sono stati reperiti i due autori, ben noti al tempo di Dante e forse allo stesso Dante, i quali aggiungono connotazioni violente nei loro commenti al lemma del testo sacro. I commentatori di *Ap.* (118, 17), i quali pareggiano la nave e i naviganti a corsari e predoni *contra Ecclesiam* sono Bruno di Segni (1045/9–1123) e Ruperto di Deutz (1075/6–1129). Dei due, quello al quale Dante pare più vicino è Bruno di Segni, il commento del quale aveva avuto circolazione soprattutto in area italiana, laddove il commento di Ruperto era noto soprattutto in area germanica e in ogni caso centro-europea.

Secondo Bruno di Segni i naviganti sono pirati, assassini e predoni che assaltano la chiesa:

35. La morte di Filippo, avvenuta in un incidente di caccia, viene misticamente rievocata, con accenti plebei, in versi di *Par.* XIX, 118–120 che si sono già riferiti (« Li si vedrà il duol che sovra Senna / induce, falseggiando la moneta, / quel che morrà di colpo di cotenna »); ancor più plebei (« cotenna ») rispetto a quelli con i quali in AT si scrive della grottesca punizione inflitta a Eliodoro, e tuttavia tali da potersi collegare abbastanza armoniosamente a questa sorta di premonizione che Dante aveva incastonato in *Purg.* XX. Quanto al re di Francia — racconta il Villani nella *Cronica*, II, x, 66 (cfr. nota 25) —, morì in un incidente di caccia nel novembre 1314, dopo ventinove anni di regno; un cinghiale o un maiale selvatico passò tra le gambe del cavallo montato dal re, facendolo cadere. Sul legame tra *Purg.* XX e i versi di *Par.* XIX cfr. G. BRUGNOLI, *I Templari in Dante*, cit., pp. 198–202.

Omnis, inquit, gubernator, per quem reges, philosophos et haereticos, caeterosque, quibus mundi regimina commissa sunt, intelligimus. Et qui in lacum navigat, id est qui incautis piscibus, et baptizatis hominibus insidiatur. Et nautae, qui in mari operantur, id est divites et potentes hujus saeculi, qui per hoc mare magnum et spatiosum suos exercitus, navesque iniquas, piratis, homicidiis et latronibus plenas, et contra sanctos, et Ecclesiam ducunt, et caedes, et incendia, rapinas caeteraque iniquitatis opera quotidie agere non cessant³⁶.

Per Ruperto di Deutz i naviganti sono mercanti e combattenti, che insanguinano i mari:

Notandum interea quia pastores aut ruricolae, fletum hunc et luctum habituri non scribuntur, quia videlicet simplicis vitae officia sunt, magisque necessario usui quam superfluae cupiditati famulantur. Ab ejusmodi fletu et luctu recte nimirum nautae non excipiuntur, quia nonnihil et ipsi rident et gloriantur, dum remigant, et prospero per maria cursu feruntur. Hoc ita esse procul dubio praesenti quisquis navium prospere velificantium aliquando vidit, nautarumque lascivientium celeuma (quod est carmen nauticum) audivit. Neque enim sit excusabiles aut ruricolae aut pastores, quorum cum nonnullis Deus ab initio locutus est, isti quoque videri possunt, quorum lacertis non solum mercatoriae, verum etiam pugnatoriae naves actae cucurrerunt, et bellico sanguine marinos persaepe fluctus infecerunt³⁷.

Bruno di Segni e Ruperto di Deutz sono sicuramente i più antichi commentatori che introducano l'associazione della nave alla violenza, all'assalto, alla pirateria. Ruperto ci dà la conferma che la correlazione non solo tra il navigare e la mercatura ma anche tra il navigare, la mercatura e la belligeranza era ricondotta al versetto di *Ap.* in questione e che la credenza in quella correlazione circolava in Europa. Entrambi i commentatori stanno facendo l'esegesi di *Ap.*; ma l'idea della belligeranza di cui sopra è assolutamente estranea al testo giovanneo e, a parer mio, anche al secondo lamento di Ezechiele sulla caduta di Tiro, sebbene il veliero contenga guerrieri. Non è detto che Dante abbia ripreso questa idea direttamente da Bruno di Segni o da entrambi i commentatori. Potrebbe esservi stata una mediazione. Dante potrebbe averla tratta da un commentatore successivo dipendente da uno dei due più antichi o da entrambi. Naturalmente il di

36. BRUNO DI SEGNI, *Expositio in Apocalypsym*, ediz. in PL. 165, 705B–C.

37. RUPERTO DI DEUTZ, *In Apocalypsim*, ediz. in PL. 169, 1155C–1156A.

più, la carica semantica supplementare “nave associabile a pirateria e a violenza”, la quale non ha riscontro nella lettera del testo sacro, trova legittimazione nella teoria della molteplicità dei sovrasensi delle Sacre Scritture.

A mio avviso un punto di appoggio all’abbinamento del commercio per mare con la violenza e con le scorrerie piratesche Dante lo aveva trovato al capitolo 28 di Ez., ai versetti 15, 16 e 18 del secondo lamento sulla caduta del re di Tiro (lascio agli specialisti della letteratura cristiana antica e medievale di decidere se anche Bruno e Ruperto possano aver tratto alimento da essi): « Perfetto tu eri nella tua condotta, da quando sei stato creato, finché fu trovata in te l’iniquità. Crescendo i tuoi commerci ti sei riempito di violenza e di peccati » (Ez. 28, 15–16). E ancora: « Con la gravità dei tuoi delitti, con la disonestà del tuo commercio hai profanato i tuoi santuari; perciò in mezzo a te ho fatto sprigionare un fuoco per divorarti ». Qui, come ognuno vede, c’è apparentamento stretto di un re con i commerci, l’arricchimento, la disonestà, la violenza, l’iniquità; anzi, c’è ancora dell’altro, assai interessante: i gravi delitti e i commerci disonesti hanno profanato i santuari. Come non pensare alla terzina dantesca su Filippo il Bello, la cupidigia, l’assalto violento contro il tempio? Mancano però, in questa porzione di Ezechiele, sia i naviganti sia il mare sia il veliero o la nave, che stanno tutti nel capitolo precedente. Manca anche la prostituzione.

Annamaria Chiavacci, intelligentemente, scorge un legame tra quella che ho chiamato la sesta visione di Ugo e la seconda parte della prima visione: nella parte iniziale di questa era evocata l’opera malvagia di Carlo di Valois, nella seconda parte si pronunzia la condanna ignominiosa e si addita alla esecrazione generale il re Carlo secondo d’Angiò detto lo Zoppo: « L’altro, che già uscì preso di nave, / veggio vender sua figlia e patteggiarne / come fanno i corsar de l’altre schiave. ». La Chiavacci nota che « il verso sprezzante dà dei *corsari* agli angioini » e richiama in particolare l’ultima delle parole di riprovazione, antecedenti le sette visioni, con cui Ugo primamente bolla e condanna Filippo il Bello e Carlo I d’Angiò: « Mentre che la gran dota provenzale / al sangue mio non tolse la vergogna / poco valea, ma pur non facea male. / Lì cominciò con forza e con menzogna / la sua rapina ».

Dunque fortissima e pressoché generalizzata è l’attribuzione del-

l'indole e del ruolo di predoni violenti, ladri, ingannatori consumati e corsari ai rami e al fogliame della « mala pianta / che la terra cristiana tutta aduggia ». Nondimeno Carlo primo – non dimentichiamolo – sta nella valletta dei principi tra le anime salve. Nella terzina inerente il figlio di questo, cioè Carlo lo Zoppo (seconda visione di Ugo) troviamo la nave, implicata in una perifrasi; al verso successivo troviamo il commercio, nella fattispecie di carne umana e la contrattazione circa il prezzo, e nel terzo verso la pirateria. Gli atti del compiere violenze e del rapinare mancano, ma sono sottintesi, sono già avvenuti, come ci dice la parola « schiave ». Il tema della pirateria e quello del commercio hanno pari intensità; risalto speciale ha qui però il tema del lenocinio, perché trattasi di un lenocinio aggravato dal fatto che un padre vende la propria figlia. Lo Zoppo contratta sul denaro o sui beni in cambio dei quali cedere Beatrice sua figlia all'acquirente Azzo VIII d'Este. Il padre, secondo Dante, prostituisce la figlia, laddove i corsari vendono come schiave donne con le quali non hanno legami né di sangue né matrimoniali.

6. La pirateria (lupa e Capetingi), la prostituzione (Firenze e sirena adescatrice) e i matrimoni mistici

Espliciti cenni alla prostituzione, particolarmente gravi, perché, come nel caso dello Zoppo, infrangevano i legami da sempre sentiti come i più dolci, i più naturali e i più sacri, erano già risuonati precedentemente nel canto, con palese intento di preparazione dell'atmosfera complessiva che si è lumeggiata, tributaria di *Ap.* e di *Ez.* Erano risuonati — parrebbe incredibile — in uno degli esempi di povertà e di liberalità meditati a voce alta dalle anime espianti durante il giorno. Mi riferisco alla leggenda di San Niccolò: « Esso parlava ancor de la larghezza / che fece Niccolò a le pulcelle / per condurre ad onor lor giovinezza » (*Purg.* XX, 31-36). La leggenda, divulgatissima, voleva che un gentiluomo, essendosi ridotto quasi all'indigenza, avesse deciso di prostituire le sue tre figlie « non avendo di che notricarle » come ci dice il Buti; il giovinetto Niccolò, futuro vescovo di Mira e patrono di Bari, avendo appreso la cosa, si recò per tre notti consecutive presso l'abitazione del gentiluomo, e ogni volta gettò attraverso una finestra una sacca piena di monete. Le tre borse con i denari furono bastevoli

a costituire la dote di tutte e tre le fanciulle, le quali si sposarono onorevolmente e senza che la loro virtù avesse patito macchia né oltraggio.

Che la diade semantica costituita dalla duplice allusione alla lussuria e al commercio di carne umana, specialmente ma non esclusivamente come meretrice; che la diade sia nel canto intensissima è ulteriormente attestato dalla prima visione di Ugo, narrata in modo più che sarcastico e avente come bersaglio Carlo di Valois. È quella che si inizia con una formula quasi solenne e si chiude con parole di scherno più che plebeo: « Sanz'arme n'esce e solo con la lancia / con la qual giostrò Giuda, e quella punta / sì ch'è Fiorenza fa scoppiar la pancia »³⁸. La diade in questione è appena camuffata, perché l'attenzione del lettore ingenuo è calamitata da Giuda e quindi dall'idea che Carlo sia un traditore, nella fattispecie che tradisca la città di Firenze, il che coincide sicuramente con una delle intenzioni espressive di Dante. Ricordiamoci però che Giuda è colui che trafficò la carne del Cristo ancora libero e vivo, cioè la carne dell'Agnello, vendendolo ai sommi sacerdoti per trenta monete d'argento: il prezzo fissato dalla legge per la vita di uno schiavo. Il fatto che i Capetingi discendano da un beccaio non allude solo al loro costume di prostituire le proprie donne e il proprio onore, ma vale anche a connotare larvatamente la progenie di Ugo come gente rea di tradire e vendere il Cristo, l'Agnello.

Si ponga mente ancora una volta all'ultima terzina dantesca sopra riferita. Concedo che Dante possa non avere avuto piena coscienza riflessa del materiale sessuale con cui è costruita la metafora: una lancia premuta sul ventre di Firenze lo fa scoppiare; resta il fatto che nella metafora si parla o di uno stupro oppure di un amplesso lurido e

38. Diversi studiosi ricordano giustamente che nella terzina sono echeggiate anche le parole di San Pietro a proposito della morte di Giuda: « Et hic quidem possedit agrum de mercede iniquitatis et suspensus crepuit medius, et *diffusa* sunt omnia viscera eius » (*Actus Apostolorum* I, 18; corsivi miei); abbastanza nitida, sebbene non sia mai stata segnalata, anche la reminiscenza, già cit., da Ez. 28, 16: « in multitudo negotiationis tuae repleta sunt interiora tua iniquitate et peccasti »; si è qui riempito di iniquità il re di Tiro. Vi è contaminazione in *Purg.* tra il luogo degli *Atti* e quello di Ez. In qualche modo Dante equipara idealmente Tiro a Firenze, a entrambe attribuendo la peccaminosità derivante all'una dall'aver tradito Gerusalemme e dall'esser governata da un re ribelle a Dio e all'altra dalle lotte interne per il potere tra le fazioni rivali, fazioni le quali sono entrambe nemiche dell'Impero, e una delle quali si è addirittura alleata con i peggiori nemici dell'Impero, il papa e la casa di Francia, che a tradimento e con la violenza conquistano la città, rendendone palese la interna corruzione.

violento. L'equiparazione di Firenze a una donna laida la cui pancia viene violata, aperta a tradimento da una lancia, talché, come vuole Bosco, ne escono marciume e putredine, ci conduce direttamente al sogno di Dante che occupa la prima parte del canto diciannove, alla femmina balba/sirena seducente: l'ammaliato pellegrino viene liberato dall'arrivo della donna santa e presta, la quale induce Virgilio a strappare le vesti della seduttrice e a mostrare a Dante il ventre, anche in questo caso fetido, della femmina orribile e sirena ammaliatrice³⁹.

Dante, ancora una volta *repetita iuvant*, si era addormentato e aveva cominciato a sognare alla fine del canto XVIII, nella cornice degli accidiosi. I contenuti del sogno vengono però raccontati nel canto XIX, prima che i pellegrini salgano alla cornice degli avari e prodighi per incontrarvi, nella seconda metà del canto, l'ambizioso papa Adriano. Ciò — vale a dire le ragioni di questa scelta —, ha suscitato sempre ampie discussioni, senza che si sia mai giunti alle motivazioni profonde del poeta e del testo, insomma alle motivazioni insite nella cornice degli avari e prodighi.

Possiamo ormai dire con sicurezza che i contenuti del sogno si legano in maniera assai più intima alla lupa e alle cellule che generano il tessuto figurativo del canto XX che non alla superiore cornice della gola e a quella suprema di cui ospite illustre è Guinizzelli. Il contesto allargato complessivo e l'atmosfera allusiva che si è cercato di ricostruire culmineranno nella lascivia e violenza del rapporto tra la prostituta e il gigante in *Purg.* XXXII.

Nella mente di Dante si affollano e sono calamitati dalla memoria poetica, per essere rielaborati alquanto liberamente e ricontestualizzati nel canto XX, altre immagini e altri materiali verbali riconducibili ad *Ap.* Ancora una volta, è impossibile stabilire con certezza se la cosa sia frutto di coscienza spontanea o di coscienza riflessa, oppure, com'è

39. Solo qui si può avvertire, in ordine al tema della lussuria, una eco più o meno lontana di Ez., dal capitolo XVI, 37, sulla prostituzione cui volontariamente si dedica Gerusalemme fanciulla: « ecco, io adunerò da ogni parte tutti i tuoi amanti, e scoprirò di fronte a loro la tua nudità perché essi la vedano tutta »; « ecce ego congregabo omnes amatores tuos quibus commixta es / et omnes quos dilexisti cum universis quos oderas / et congregabo eos super te undique / et nudabo ignominiam tua coram eis ». Commentando gli ultimi versi riferiti a testo Bosco e Reggio scrivono che « l'espressione fortemente cruda, di sapore popolaresco, allude agli esilii, alle confische, agli incendi, alle uccisioni, alle rapine, che accompagnarono e segnarono il trionfo della Parte nera. [...] L'azione del Valois fa appunto scoppiare il marciume e la putredine di cui Firenze era piena ».

assai più probabile, di commistione dei due stati di coscienza. Se ogni elemento fosse considerato in sé e per sé, indipendentemente dal reticolo semantico-simbolico creato da Dante in questo canto, ovviamente lo si potrebbe ricondurre a parecchi altri testi sacri e non ad *Ap.* precipuamente. Così, Dante e Virgilio provano il desiderio di parlare con Ugo, subito dopo avere udito l'anima penitente invocare piangendo: « "Dolce Maria!" », « come fa donna che in parturir sia » (*Purg.* XX, 19 e 21). L'anima ricorda poi il parto della vergine nella grotta di Betlemme: « dove sponesti il tuo portato santo » (ivi, 24). Si possono ridurre a mente molti passi scritturali, l'ho già scritto, ma tra essi anche, ovviamente, *Ap.* 12, ove è scritto della donna incinta, vestita di sole, che ha sul capo una corona di dodici stelle e la luna sotto i piedi. La donna grida per le doglie e il travaglio del parto, partorisce, e il suo bambino viene sottratto da Dio al drago che vorrebbe divorarlo: drago la cui testa è similissima alla bestia coccinea (cfr. *Ap.* 12, 1-6). Il bambino è il Messia, la donna probabilmente la Chiesa; ma la mente di ogni lettore di *Ap.* per forza di cose va a Maria (e la Bibbia di Gerusalemme a tutt'oggi non esclude che l'autore del passo tenesse in considerazione anche la Vergine).

Ugo torna a parlare della Vergine, ricollegandosi alla invocazione che aveva pronunziato primamente, al verso 19: « Ciò ch'io dicea di quell'unica sposa / de lo spirito santo e che ti fece / verso me volger per alcuna chiosa » (*Purg.* XX, 97-99). Dante tiene ovviamente presente Lc. 1, 35. La perifrasi dantesca è costruita mediante espressioni semanticamente forti e care al lessico dell'amore mistico ma estranee al lessico dell'evangelista. Un forte enjambement la divide in due segmenti, talché le due espressioni-chiave, « unica sposa » e « spirito santo » vengono dotate di una moderata autonomia e hanno pari forte risalto. Il materiale verbale di cui si sta scorrendo non proviene dunque dai Vangeli: la fonte biblica più certa di esso è ancora una volta, a mio avviso, *Ap.*, ancorché nel testo sacro (ivi, 21,10) la sposa sia sposa dell'Agnello. Nell'epilogo del gran libro, infatti, lo Spirito sta accanto alla sposa e i due gridano insieme « vieni! », probabilmente all'indirizzo dell'Agnello, cioè del Cristo. Non vorrei essere fraintesa: Dante aveva certo presente che la sposa di *Ap.* è la Chiesa e non già Maria. Formulerei con molta cautela due ipotesi: la più semplice è che la memoria poetica, particolarmente concentrata sul gran libro, offra, forse, materiale verbale tratto da questo per plasmare l'espressione

« unica sposa / de lo spirito santo ».

L'ipotesi, naturalmente, non verrebbe avanzata se non vi fosse nei canti XIX e XX un fitto reticolo semantico riconducibile ad Ap., e soprattutto se Ugo non avesse esordito con una invocazione alla Vergine che Dante riconduce immediatamente, per similitudine, al parto e alla nascita (« come fa donna che in parturir sia » e « ospizio / dove sponesti il tuo portato santo »). Questi due ultimi dati di fatto mi consentono di avanzare la congettura più “ardita”: il poeta potrebbe essersi servito delle due figure femminili di Ap., simboleggianti entrambe la chiesa, ma atte ad adombrare anche la Vergine, come cellule generatrici di un tessuto figurativo il quale, in *Purg.* XX, si sviluppa intorno a Maria, nella seconda citazione intesa come sposa mistica (intesa così solo in tempi ormai distanti dai Vangeli, beninteso). Interessante, in questa prospettiva, anche il fatto che il papa Adriano V, alla fine del canto XIX, cita le parole con cui Gesù respinge la tesi dei Farisei secondo cui una unione matrimoniale terrena (e carnale) conserverebbe valore dopo la morte: « In coelis non nubent » (Mt. 20, 22 e Mc. 12, 25).

Tutto ciò conferisce rilievo alla forza di attrazione che congiunge, limitatamente a Maria e alla sposa mistica, *Purg.* XX e *Purg.* XXIX. Le prime parole del saluto rivolto nel Vangelo di Luca da Elisabetta a Maria (Lc. 1, 42) sono liberamente parafrasate in *Purg.* XXIX, 85-87 nel canto dei ventiquattro seniori: « Tutti cantavan: “*Benedicta* tue / ne le figlie d’Adamo e benedette / sieno in eterno le bellezze tue ». Dunque si benedice la Vergine e se ne loda la bellezza come si conviene nel caso di colei alla quale l’arcangelo Gabriele aveva annunciato che ella avrebbe concepito un figlio, pur senza conoscere uomo alcuno, perché lo Spirito Santo sarebbe sceso su di lei (Lc. 1, 30–35). Senza eccessiva forzatura si può scorgere qui un precorrimiento dell’atmosfera nuziale con cui si apre il successivo canto XXX. Il canto di lode alla Vergine, sposa dello spirito, anticipa cioè la rappresentazione dell’altra sposa, Beatrice. Beatrice è la sposa alla quale il seniore che funge da allegorizzante, o personificazione, del *Cantico dei cantici* si rivolge, prima che ella compaia, subito imitato da tutti i seniori: « *Veni, sponsa, de Libano* cantando / gridò tre volte, e tutti li altri appresso » (*Purg.* XXX, 11–12). Lo sposo al quale va Beatrice, dopo aver dato ai sensi ulteriori tutto ciò che è sicuramente necessario dare loro, è Dante, per

un matrimonio mistico esso pure, ovviamente⁴⁰.

La serie dei matrimoni mistici, ed eventualmente dei parti messianici, evocati nei canti XX, XXIX e XXX si contrappone con forza, direi intenzionale, ai numerosi contatti tra i nemici dell'unica chiesa e di Dio con la prostituzione quali sono adombrati o raffigurati in modo particolarmente intenso nei canti XX e XXXII.

7. Appendice: due apostrofi celebri a confronto

Dante autore, nella lunghissima invettiva di *Purg.* VI (vv. 76–151), genericamente conosciuta come invettiva contro l'Italia, dopo avere apostrofato con estrema durezza e sarcasmo il Belpaese apostrofa tutti coloro che sono responsabili della presente rovina e anarchia dell'Italia: l'alto clero italiano, l'imperatore Alberto d'Asburgo e suo padre, le città italiane straziate dalle discordie interne e governate da parvenus trasformati in tiranni feroci, il comune di Firenze. Nel cuore dell'invettiva, Dante arriva ad apostrofare addirittura il Cristo, perché gli par quasi che Egli abbia distolto lo sguardo dall'Italia e, se così non è, allora gli imperscrutabili suoi disegni sono del tutto inattuabili presentemente all'uomo di fede: di quei disegni non si scorge cioè alcun segno neppur minimo e oscuro. Non si può condividere l'autorevolissimo parere di Giovanni Bosco secondo cui nell'apostrofe non v'è alcuna nota di rimprovero e « non si vede perché essa sia sembrata ad alcuni eccezionale e quasi blasfema, mentre torna in forme diverse più volte: assai vicina a questa è la conclusione dell'invettiva contro i Capetingi ». Nell'apostrofe di *Purg.* VI risuonerebbero secondo Bosco « due motivi essenziali e consueti in Dante: la gravità delle condizioni umane e quindi la necessità assoluta d'un immediato intervento diretto di Dio [...] e, poiché questo tarda [...] il rimettersi, pur nell'angoscia, alla sua imperscrutabile volontà ». Si deve dissentire drasticamente. È certo che, antitetivamente rispetto alla invettiva scagliata da Ugo, in quella scagliata da Dante autore in *Inf.* VI, è contenuta una dolente, non blasfema, sfumatura di rimprovero nei confronti di Dio.

40. Questo tema viene sviluppato da G. AUTIERO, *Gemma Donati e la sposa del Libano. Immagini e metafore matrimoniali nella "Commedia" di Dante*, « Filologia antica e moderna », 12, XXII–2002, pp. 35–61, specie alle pp. 55 ss.

Appunto perché vi è una sfumatura di rimprovero Dante usa diverse precauzioni: *quella di dare all'allocuzione la forma di una interrogativa retorica*; quella, sempre notata, di mitigare il proprio ardimento facendo precedere il vocativo dall'espressione « se licito m'è », implicitamente convocando i topoi della *excusatio* e della *captatio benevolentiae*; e soprattutto l'altra di rivolgersi a Dio facendo espresso riferimento alla persona del Figlio. Il vocativo « o sommo Giove » quasi certamente indica Dio, ma è rivolto, in particolare, alla natura divina del Figlio; la relativa « che fosti in terra per noi crocifisso » mette invece in risalto la natura umana della seconda Persona trinitaria e, soprattutto, vale a ricordare a tutta l'umanità sofferente, e con essa all'autore, che Dio sofferse nel Figlio la passione e la morte, e conosce dunque per diretta esperienza i più atroci dolori. Ciò rinsalda l'intimità tra l'uomo di fede e Dio e dona al primo fede e speranza anche quando Dio gli paia più lontano, più assente, come in questo caso.

Si rilegga l'invocazione a Dio pronunciata da Ugo Capeto (*Purg.* XX, 94–96): « O Segnor mio, quando sarò io lieto / a veder la vendetta che, nascosa, / fa dolce l'ira tua nel tuo secreto? ». Ugo, essendo un'anima che è già nella seconda e perpetua vita, è del tutto sicuro di assistere un giorno al giusto e severo castigo che Dio infliggerà ai Capetingi. Questo castigo rende « dolce » l'ira di Dio a Dio stesso: « dolce » perché Dio, nel segreto della propria mente, un segreto tale per cui Ugo, come ogni creatura, non sa quando quel castigo si abatterà sui Capetingi; Dio, nella propria mente in cui tutto è presente, vede eternamente quel castigo ed eternamente se ne rallegra. È evidente che l'accento batte qui sul fatto che i Capetingi saranno sicuramente puniti e che essi sono nemici di Dio e sono da Dio considerati come nemici. L'Ugo dantesco, adirato, più che addolorato, per il tralignamento della propria progenie, si rivolge a Dio uno e trino e pronunzia una autentica invocazione, scevra da qualsiasi nota di biasimo o sfiducia nella divinità. Ciò egli fa dopo avere enunciato sei visioni, le quali corrispondono a profezie *post eventum* e nelle quali prevede l'agire malefico dei suoi discendenti. Ugo gioirà a sua volta della letizia dei giusti solo quando vedrà egli pure quel castigo, e desidera molto fortemente questa letizia.

Non vi è indizio alcuno del fatto che Ugo senta come lenta l'attesa operazione di Dio. In *Purg.* VI, Dante autore si trova in uno stato d'animo del tutto diverso da quello di Ugo, uno stato d'animo in verità

legittimato dalle Sacre Scritture e frequente nei profeti, che spesso rappresentano stati d'animo vicini alla disperazione, e non nei profeti soltanto. Si può dunque concedere che tra le diverse apostrofi affastellate nella digressione di *Purg.* VI l'invocazione alla divinità è quella dal carattere più marcatamente profetico. Ciò nulla toglie alla giusta osservazione di Zingarelli secondo cui i desideri e le aspettative del poeta racchiusi nella settima e ultima visione di *Purg.* XX si pareggiano nel testo con le prime, cioè con quelle *post eventum*, acquistando « pel lettore un carattere di certezza tremendo »⁴¹. Il carattere di certezza tremendo che informa l'invocazione di Ugo Capeto manca del tutto, invece, all'invocazione pronunciata da Dante autore in *Purg.* VI.

41. Vd. nota 19.

« Con altra voce omai, con altro vello / ritornerò
poeta »¹

Dante autore sul proscenio

1. La *Commedia*: senza proemio né paratesti

La *Commedia* ebbe, com'è notissimo, una diffusione manoscritta assai rapida, ma i più antichi, dei quasi ottocento manoscritti censiti, sono di diversi anni successivi alla morte di Dante. Il codice datato più antico è il Landiano, conservato nella biblioteca comunale di Piacenza, del 1336, seguito dal Trivulziano 1080, datato 1337, e Dante è mancato nel settembre del 1321. Non ci è pervenuto alcun frammento di nessuna opera di Dante che sia stato scritto da lui. Circa la sua grafia possediamo soltanto notizie indirette². A tutt'oggi leggiamo la *Commedia* nella edizione realizzata da G. Petrocchi su ventisette manoscritti dell'antica vulgata, laddove oggi se ne contano ottantacinque. Solo il ritrovamento di insperati documenti inediti, antecedenti o appena successivi la

1. Per i riferimenti alle opere di Dante, per i riscontri sui commentatori della *Commedia* e per tutte le altre abbreviazioni e sigle cfr. nota 1 al cap. I. Le citazioni dalla Bibbia sono prelevate dalla *Vulgata* (cfr. nota 1 al capitolo II).

2. Pare che l'ultima persona la quale avrebbe visto autografi danteschi, per l'esattezza lettere autografe inviate da Dante esule al popolo suo, sia Leonardo Bruni, il quale nella sua *Vita di Dante* (scritta nel 1436 insieme alla *Vita di Petrarca* sul modello delle vite di Plutarco) fornisce una breve descrizione della grafia del sommo poeta. Per il Bruni cfr. *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio scritte fino al secolo decimosesto*, raccolte dal Prof. Angelo Solerti, Milano, F. Vallardi, s.d., pp. 1-236. Le due vite (editio princeps 1671) sono state tramandate nei secoli soprattutto insieme, come un'unica opera, ma hanno conosciuto anche una circolazione indipendente, nella tradizione manoscritta e in quella a stampa. È ora disponibile, grazie a una tesi di dottorato relatore della quale è stato Giuseppe Frasso, una edizione critica rigorosa della *Vita di Dante* del Bruni: R. ROGNONI, "La vita di Dante di Leonardo Bruni: edizione critica e commento", Università Cattolica del Sacro Cuore, XXI ciclo, a.a. 2007/08, Milano, [<http://hdl.handle.net/10280/524>].

morte di Dante, potrebbe dirci se elementi paratestuali presenti nei codici più antichi siano stati noti al poeta, ancorché allestiti dai copisti e non da lui (p.e. le rubriche in apertura dei singoli canti)³.

Assumo qui dunque il testo della *Commedia* e basta, senza tener conto di paratesti che — anche a prescindere dalla datazione — non sono stati autorizzati dall'autore. Il commento ha giocato un ruolo fondamentale nella storia dell'interpretazione dei testi, ma solo da alcuni decenni si è attribuita la giusta attenzione al significato e al valore di questi documenti — scritti o illustrati — che accompagnano i manoscritti medievali (e moderni) e poi anche i testi a stampa. Le chiose e le note apposte ai margini di essi ci parlano della storia di quel testo; le illustrazioni, spesso, chiariscono il significato di passaggi altrimenti ardui o in ogni caso ci dicono come quel testo è stato recepito nel tempo. La storia degli elementi paratestuali non d'autore della *Commedia* è ricchissima. Hanno avuto impulso, negli anni recenti, gli studi riconducibili all'etichetta “Dante illustrato”, cioè parafrasato e commentato attraverso le immagini: insigni, in particolare, i codici miniati. Ricca e varia è altresì, fin dall'età umanistica, la storia dei paratesti a stampa. Tutto questo rientra però nella storia generale della fortuna del poema, del commento a esso, della sua capacità di influenzare l'immaginario collettivo⁴.

Oggetto privilegiato, sebbene non unico, della presente indagine

3. Giorgio Petrocchi e Annamaria Chiavacci Leonardi non escludono che si fosse cominciato a redigere le rubriche vivo ancora Dante. Cfr. G. PETROCCHI, *Introduzione* a [D. A.], *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Milano, Mondadori 1966, pp. 472–73 e A.M. CHIAVACCI LEONARDI, *Introduzione. Criteri del commento*, a D. A., *Inferno*. Non possono esser considerate invece elementi paratestuali, e sia pure minimi, le epigrafi, vere e proprie scritture esposte, nelle quali Dante e Virgilio s'imbattono nell'inferno: esse sono organicamente incorporate alla diegesi. Si tratta della scritta che si legge al sommo della porta dell'inferno (*Inf.*, III, 1–9) e di quella che, nel canto XI, si legge sulla lastra che chiude l'avello di papa Anastasio (ivi, XI, 7–8).

4. Su “Dante illustrato” cfr. tra l'altro: D. HUGHES GILLERMAN, *Trecento Illustrators of the “Divina Commedia”*, «Dante Studies», 2000, n. 118, pp. 109–127 (ristampa); A. DI MURO, *Dante illustrato*, in «Sincronie. Rivista semestrale di letterature, teatro e sistemi di pensiero», XII–2002, 6, pp. 187–194; F. PASUT, *Codici miniati della Commedia a Firenze intorno al 1830: questioni attributive e di cronologia*, su «Rivista di studi danteschi», VI–2006, 2, pp. 379–409; L. BATTAGLIA RICCI, *Ai margini del testo: considerazioni sulla tradizione del Dante illustrato*, su «Italianistica», XXXVIII–2009, 2, pp. 39–58; uno studio sintetico e accurato dei paratesti allestiti in età umanistico–rinascimentale per la *Commedia* è fornito in M. SANTORO, M.C. MARINO, M. PACIONI, *Dante, Petrarca, Boccaccio e il paratesto. Le edizioni rinascimentali delle tre corone*, a cura di M. Santoro, Roma, Edizioni dell'Ateneo 2006, pp. 164.

sono i momenti esordiali della *Commedia*, i proemi, i prologhi, le premesse, i preamboli, i quali, secondo il canone epico, cui l'Alighieri aderisce, sono riservati agli interventi dell'autore e non dei personaggi. La ricerca dovrebbe pertanto incentrarsi sulle zone proemiali più importanti, e su *Inf. I* in modo speciale. Ostano però due sagaci obiezioni: 1) per secoli si è detto, e ancora oggi spesso si ripete, che la *Commedia* ha un proemio d'autore, celeberrimo: il canto I dell'*Inferno*: « it has become a common place to assert that the first canto serves as preface to the entire *Comedy*, the second as prologue to *Inferno* »⁵. *Inf. I* è infatti in sovrannumero rispetto al numero standard di trentatré canti per cantica. Posponendo in *Inf. II* la protasi e la invocazione alle muse, l'Alighieri esprime in modo chiarissimo questa intenzione strutturante (e strutturale in senso crociano): 1 + 33 + 33 + 33. In realtà *Inf. I* e *Inf. II* sono una unità inscindibile; senza *Inf. II*, *Inf. I* sarebbe monco. In *Inf. II* si chiarisce il motivo, taciuto nel canto precedente, per cui Virgilio è stato mandato a salvare Dante dalle tre belve e a sottrarlo al pericolo che torni a perdersi nella selva oscura; e vi sono palesate anche le ragioni per cui a Dante, privo di speciale carisma, è stato accordato il privilegio di visitare da vivo i regni dell'aldilà, terzo dopo Enea e Paolo apostolo. Di più: sia l'azione di *Inf. I* che quella di *Inf. II* si svolgono sulla terra, prima che i due poeti giungano davanti alla porta dell'inferno e prima che abbia inizio il viaggio ultraterreno. Nel livello istoriale si sottintende, come più volte è stato giustamente osservato, che Virgilio e Dante dovettero camminare sulla terra alcune ore, forse in silenzio, in direzione dell'ingresso all'inferno, dopo la conclusione del loro colloquio in *Inf. I*. Il canto I termina infatti o al mattino o in pieno giorno, mentre il canto II, per motivi simbolici evidenti, si apre al crepuscolo.

2) È stato sostenuto, argutamente, che la *Commedia* è un'opera priva di prefazione. Per altro verso, essa avrebbe una prefazione importante e « dans les règles, avec dédicace au prince [...] et présentation des intentions de l'auteur »⁶. La studiosa soggiunge che « la préface est donc

5. R. HOLLANDER, *Canto II. Dantes's authority*, in AA.Vv., *Lectura Dantis. Inferno*, a cura di A. Mandelbaum, A. Oldcorn, C. Ross, Berkeley, University of California Press 1998, pp. 25–35; la citazione a testo si legge a p. 26. Cfr., nel presente volume, il paragrafo 2 (*L'io del poeta che scrive nella Divina Commedia*) del capitolo I.

6. J. RISSET, *Préface, anti-préface, préface/poème: Dante*, « Textuel » (Revue de l'UFR « Science des textes et documents » Université Paris 7 – Denis Diderot), 46–2004, pp. 129–132. Tutte

retardée, puisque la *Lettre à Can Grande* [...] accompagne la troisième partie, qui est le *Paradis* ». L'espressione « accompagnare » si riferisce alla relativa contemporaneità dell'epistola e del *Paradiso*. Filologi e critici autorevoli sono ancora oggi proclivi a negare l'autenticità della lettera a Can Grande, malgrado la diversa opinione del massimo dantista italiano del Novecento⁷; non mi sento dunque autorizzata a considerarla un prologo d'autore tardivo alla *Commedia*, tanto più che la lettera non aggiunge niente o quasi a quel che si desume dalle tre cantiche⁸. Nondimeno Jacqueline Risset ha ragione quando osserva, con molti altri studiosi, che il poema ha un esordio narrativo, diegetico, il quale, a sipario sollevato e in maniera emotivamente intensa, immette subito il lettore in *medias res*: « Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / che la diritta via era smarrita » (*Inf.* I, 1–3).

Traggo le conclusioni di quanto sono finora venuta dicendo: l'unità costituita dai primi due canti non è un prologo, né un preambolo,

le citazioni recate nel testo si leggono a p. 130. La bibliografia sulla lettera a Cangrande, e sulla diade *Inf.* I–*Inf.* II, immensa, è naturalmente da scaricare dal già ricordato sito <http://www.danteonline.it/>. Segnalo solo l'importante e già citato studio di R. GIGLIO, *Il prologo alla Commedia. Riflessioni* (vd. capitolo II, nota 3).

7. Ovviamente G. Contini (cfr. p. e. *Dante poeta personaggio della Commedia*, cit., p. 39; vd. nota 4 al capitolo I).

8. Concorro con le recenti e prudenti valutazioni di M. Santagata nella sua Introduzione al già citato volume primo di D. A., *Opere*, per la mondadoriana collana dei Meridiani. Nella diatriba tra i sostenitori dell'autenticità e coloro che la ritengono, in larga misura almeno, di mano non dantesca, « il confronto tra le straordinarie intuizioni contenute in *Convivio* e *De vulgari* e la poca originalità delle argomentazioni dell'epistola mi induce a schierarmi con i secondi », sebbene Santagata non escluda che la occasionalità dello scritto abbia indotto Dante a essere, contro il suo costume, assai banale. Cfr. *ivi*, p. LXX, da cui sono tolte entrambe le citazioni, e nota 38 pp. CXXVIII–CXXIX. Ancora più deciso nel mettere in evidenza le discrasie insite negli argomenti dei più rigorosi tra coloro che sostengono l'autenticità dell'epistola è A. CASADEI, *Il titolo della “Commedia” e l'Epistola a Cangrande*, cit., specie alle pp. 176–177 (vd. nota 21 al capitolo II); Casadei scrive tra l'altro: « Tutto considerato, in nessun periodo Dante avrebbe potuto scrivere l'intera *Epistola* così come la conosciamo e inviarla assieme all'intero *Paradiso* a Cangrande. E aggiungiamo allora che sembrerebbe davvero incredibile che Dante, dopo aver ultimato il suo “poema sacro”, si sia abbassato a redigere una modesta sintesi di luoghi comuni su *commedia*, *tragedia* e *sensi della scrittura* (trattati, com'è noto, più pedantemente e con incongruenze rispetto al *Convivio*) — oltretutto, come riconoscono anche i difensori dell'autenticità, con frequenti imprecisioni nei passaggi logici, non attribuibili a meri guasti della tradizione. La quale tradizione parrebbe invece dimostrare che solo negli anni Quaranta si è formata la mistura di una lettera a Cangrande (la *nuncupatio*, ovvero gli attuali §§ 1–13), probabilmente manipolata ma circolante autonoma, e di un *accessus* al *Paradiso*, in gran parte compilativo e scritto in un latino assai lontano dai tratti stilistici tipici dei testi autenticamente danteschi » (p. 177).

bensi un antefatto. E esso, *repetita iuvant*, non è extradiegetico ed è anzi il potente nucleo generatore dei casi straordinari che saranno raccontati, cioè del viaggio nell'ultramondo. Nell'antefatto l'autore non accorre sul proscenio a sipario chiuso. L'antefatto si svolge a scena aperta: Dante *agens*, le belve e Virgilio vi interagiscono tra loro in modo drammatico e spesso mimeticamente, sia pure in un'atmosfera sospesa tra onirismo, allegorismo e fantastico; sono infatti estese le non poche parti dialogiche. Il senso istoriale, "forte", pare sottomesso o quasi ai significati morali. Significa ciò che Dante autore non è presente nell'antefatto e che egli non vi si rivolge mai al pubblico in presa diretta, salvo che nella topica dell'esordio di *Inf.* II, per usare la formula di Curtius? Prima di affrontare questo problema mi corre l'obbligo di rinviare il lettore al capitolo I, o almeno ai capoversi finali di esso. Le conclusioni cui la ricerca è giunta colà valgono come criteri ermeneutici da utilizzare senza eccessi nei paragrafi che seguono.

In questi mi servirò della differenza tra le due voci del poeta che scrive (Dante autore e l'amanuense-storico). L'autore non sarà qui la persona reale dell'Alighieri bensì l'immagine di essa intenzionalmente proiettata nel poema e coincidente con l'«io» che inserisce nel presente della scrittura sue riflessioni. Chiamerò Dante personaggio, o pellegrino, o *viator*, colui che, per mettersi in salvo, visita i regni dell'aldilà; per motivi di chiarezza distinguerò qualche volta colui che dice «io» all'interno dei dialoghi (mimesi) dal "pellegrino raccontato" (raccontato dall'estensore del resoconto o amanuense-storico).

2. "Prologo in terra", "prologo in cielo" e contenuti salienti dell'antefatto

Si riducano a mente i contenuti salienti dell'antefatto. In *Inf.* I, l'io del poeta che scrive racconta di essersi smarrito in passato, dopo avere raggiunto l'età matura, in una selva spaventosa⁹; e tuttavia in quel luogo ha incontrato anche «del ben», che vuole riferire. A garantire che quell'io sta per raccontare presentemente qualcosa che appartiene

9. Il primo verso di *Inf.* è stato prelevato da *Isaia* XXXVIII, 10: «in dimidio dierum meorum vadam ad portas Inferi» (alla porta dell'inferno Dante arriva all'inizio del canto III). Per la bibliografia su *Inf.* I cfr. capitolo secondo, nota 5 e nota 18.

a un passato relativamente lontano e del tutto chiuso, vale l'alternanza di presente e preterito nella esclamazione della seconda terzina: « Ahi quanto a dir *qual era* è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier *rinova* la paura! » (vv. 4–6; corsivi miei). La detta alternanza è messa in risalto dalla struttura chiastica in cui sono implicati la conclusione del primo emistichio e il secondo emistichio del v. 4. Le parole di apertura del canto, come più volte è stato osservato, contengono un indizio forte del fatto che l'io di chi scrive si sta rivolgendo a un pubblico e che questo è virtualmente l'umanità intera: nell'espressione « nostra vita » (v. 1) si affaccia primamente il 'possessivo di solidarietà' tra gli uomini, frequente nella *Commedia*¹⁰. Nei tre versi iniziali del poema, che non solo non sono una digressione, ma sono anzi la cellula propulsiva da cui si svilupperà l'intera narrazione, l'io del poeta che scrive è quello dell'amanuense (vi è l'uso del preterito e l'inizio di un resoconto affidati appunto allo scriba/storico), ma da quei versi trapela anche la presenza, seminasosta, dell'autore: essa è rivelata dal possessivo di solidarietà tra gli uomini, « nostra vita ». Eppure i lettori della *Commedia* possono avere la sensazione che a parlare, in discorso indiretto, sia il personaggio, l'io di Dante *agens* nella selva. Non credo sia la terzina iniziale, monadisticamente considerata, a procurare la detta sensazione. La sensazione deriva dal congiungimento della prima terzina con la esclamativa dell'autore ai vv. 4–6, nella quale sono riattualizzate nel presente della scrittura la paura e l'angoscia provate allora dal personaggio, la tonalità emotiva del suo vissuto.

Dal verso 7 al verso 10 di *Inf.* I lo scriba (e dunque anche il peccatore raccontato o *agens*) si ritira e subentra l'autore: poiché l'argomento di cui si sta trattando è scabroso, e per lui medesimo, all'inizio, anche imbarazzante, egli non chiede esplicitamente al pubblico di essere attento, partecipe e benevolo, ma ciò fa indirettamente, mediante la ricordata esclamativa che occupa i vv. 4–6 e mediante la dichiarativa del v. 7. Nessuno di questi versi si allontana sensibilmente dalla narrazione dei fatti, però tutti enfatizzano il perenne carattere spaventoso della selva: per il pellegrino, per l'autore e per l'umanità tutta. Mentre dalla esclamativa prorompe un sentimento immediato (e attuale), la

10. La formula a testo chiusa tra apici è di L. SPITZER, *Gli appelli al lettore nella Commedia*, (1955), in Id., *Studi italiani*, Milano, Vita e Pensiero 1976, p. 226 (ma cfr. anche pp. 224–25).

dichiarativa ristabilisce la mediatezza, la compostezza relativamente distaccata: essa fa battere l'accento sul perenne carattere mortifero della selva, tale, implicitamente, per l'umanità intera. Dal v. 8 al v. 10 l'autore pronunzia una sorta di concentratissima protasi in cui si adombra l'esito in sostanza benefico degli eventi accaduti tra la selva, le pendici del colle e la « spiaggia diserta ». Tale variante di una protasi ha anche il compito di raccordare con tocco delicato la voce dell'autore, che proviene dal presente della scrittura, con il resoconto dello scriba che comincia, o ricomincia, in modo palese a partire dal v. 13.

L'io poetante racconta di essere stato « pien di sonno », semi-inconsciente; eppure era riuscito a uscire dalla selva, ritrovandosi in una « spiaggia diserta »; si era allora sentito in salvo, perché aveva visto un colle, la sommità del quale era illuminata dal sole che si levava. Egli era giunto alle pendici del colle, ma tre belve gli avevano sbarrato il cammino, una lonza, poi un leone, infine una lupa. La prima lo aveva intimorito; la seconda, assai minacciosa, lo aveva terrorizzato; ma prima che potesse riflettere se fuggire oppure no dinanzi al leone era comparsa la terza belva, la lupa, pericolosa e spaventosa tanto da fargli sentire che l'ascesa era impossibile e da ricacciarlo rovinosamente indietro, verso la selva. Proprio allora si era palesata una persona non ben definita, che si era qualificata come poeta, aveva detto di essere stata nella prima vita il cantore di Enea, e, dopo un breve dialogo con Dante peccatore aveva convinto questo a seguirla attraverso i regni dell'aldilà al fine di mettersi in salvo.

In *Inf.* II, Dante personaggio è colto da dubbi e da paura. Se aderisse all'invito di Virgilio egli sarebbe la terza persona chiamata a visitare i regni dell'aldilà, dopo Enea e Paolo apostolo. Dante sa di essere e si sente, invece, una persona qualunque, e un peccatore; gli pare impossibile e temerario affrontare l'impresa prospettatagli da Virgilio (ivi, 10–36). Il poeta pagano, nella sua ampia risposta, fornisce a Dante le motivazioni atte a fargli dominare la viltà che lo distoglie dalla « onrata impresa » (ivi, 47). Virgilio spiega al peccatore riottoso di essere venuto a offrirgli scampo dalla selva e dalle belve per desiderio di tre donne celesti alle quali la salvezza di Dante sta molto a cuore. L'*auctor* latino non racconta i fatti secondo l'ordine con cui si sono susseguiti né secondo la relazione causa–effetto (l'agente primo che in paradiso ha messo in moto le operazioni indispensabili alla salvezza di Dante è Maria madre di Dio), sibbene secondo l'ordine con cui li ha

vissuti e appresi lui.

Nel racconto dell'antico saggio campeggia così la discesa al limbo di Beatrice, stilnovisticamente leggiadra e lacrimosa, la quale è venuta a supplicare il poeta latino affinché muova in aiuto del suo amico e amante, che « ne la diserta piaggia è impedito » (*Inf.* II, 62). Su richiesta di un Virgilio subito disposto all'ubbidienza, secondo i moduli cortesi, Beatrice soggiunge che l'inferno non può scalfirla e che ella, peraltro, non è scesa di propria iniziativa, ma per comando, indiretto, di Maria madre di Dio, la quale si era rivolta in favore di Dante a santa Lucia. Su esortazione della santa, la bella donna era allora discesa precipitosamente all'inferno (ivi, 109–11). Le tre donne celesti sono l'antitesi delle tre belve del primo canto. Dante apprende così che anche il suo viaggio, e con esso la sua salvezza, sono voluti dalla divina provvidenza: Maria vergine è la regina del paradiso, la misericordiosa per antonomasia, colei che può ciò che vuole. Dante si trova sul solco di San Paolo. Di più: Beatrice ama ancora il poeta a lei al contempo devoto e infedele; desidera salvarlo e ricongiungerlo a sé; questo reciproco amore gode del favore divino.

Se è lecito sostenere che al poema mancano un proemio o un prologo veri e propri, lecita e oggi largamente condivisa è anche la tesi opposta: vi è un prologo in senso stretto al poema in ciascuno dei primi due canti dell'*Inferno*. I prologhi, insomma, sarebbero due e non uno soltanto. Il prologo che si offre per primo al lettore (sebbene non sia antecedente all'altro nella successione cronologica degli eventi) si trova nel canto I ed è in larga misura diegetico. Si tratta del "prologo in terra", anteriore all'inizio del viaggio nell'ultramondo. Nel secondo prologo, detto il "prologo in cielo", sono riferite le vicende accadute nell'aldilà prima che Virgilio uscisse dal limbo per recarsi in soccorso di Dante (*Inf.* II, 52–117). Virgilio lascia in larga misura la responsabilità del resoconto a Beatrice, riferendo mimeticamente il dialogo tra la bella donna e lui nel limbo. A rigore entrambi i prologhi hanno una specie di epilogo (diegetico) alla fine di *Inf.* II, coincidente con il punto in cui Dante, superati dubbi e paure, si pone risolutamente in cammino seguendo l'antico saggio (ivi, 127–142). Virgilio è estraneo a una parte dell'antefatto, a differenza delle tre donne celesti. Queste ultime non sono personaggi che intervengono direttamente nell'azione. Esse sono puri "personaggi raccontati" dal poeta latino a quello medievale. Le donne celesti, dal paradiso, hanno visto e vedono tutto quel che è

capitato e sta capitando a Dante peccatore dal primo verso di *Inf.* I; Virgilio, invece, apprende i casi di Dante da Beatrice. Virgilio, compiendo atto di ubbidienza a Beatrice, e recandosi in soccorso del peccatore sull'orlo della perdizione, diviene anche deuteragonista dell'antefatto.

Il "prologo in cielo", narrato analetticamente in *Inf.* II, comincia nella medesima cerchia di giorni e di ore rispetto al prologo in terra, ma si chiude prima dell'altro e, nella sequenza cronologicamente ordinata dei fatti accaduti, ha una sorta di antecedenza temporale rispetto al prologo in terra. Ciò dà modo a Virgilio di giungere a metà di *Inf.* I: « mentre ch'ì rovinava in basso loco / dinanzi a li occhi mi si fu offerto / chi per lungo silenzio pareva fioco » (ivi, 61–63). Da sempre esistono divergenze e oscillazioni circa il senso preciso dei succitati versi 62–63¹¹. Ritengo indubitabile che – comunque essi vengano interpretati – Virgilio arrivi alla « piaggia diserta », all'interno del tempo della "storia", subito dopo la conclusione del "prologo in cielo", quando le

11. Secondo un dantista autorevole come Enrico Malato il verso « chi per lungo silenzio pareva fioco » è da intendere così, conciliando senso letterale e senso allegorico-morale senza pregiudizio del primo: « colui che per essere rimasto a lungo silenzioso, senza dare alcun segnale della propria presenza [...] ora repentinamente rientrava nel suo [di Dante, n.d.r.] campo visivo (« dinanzi a li occhi mi si fu offerto »), emergeva all'improvviso come da una nebbia » (E. MALATO, *Il silenzio della « ragione »*. Chiosa a *Inf.* I, 163: « chi per lungo silenzio pareva fioco », in Id., *Studi su Dante. Lecture Dantis, chiose e altre note dantesche*, (Sezione seconda, Chiose dantesche), Cittadella (PD), Bertinello Arti grafiche 2005, p. 376. In altri termini, durante la fuga a ritroso di Dante verso la perdizione era risuonata la voce di una persona la quale, fino a quel momento, pur trovandosi già alle pendici del colle, non aveva dato alcun segnale della propria presenza, rimanendo a lungo silenziosa, indebolita « al punto da essere quasi scomparso dalla sfera della percezione del poeta »; questa persona poi, nel momento in cui il personaggio-peccatore è massimamente in pericolo, fa il suo ingresso nel campo visivo-percettivo di Dante (la mente del peccatore non era lucida, ma offuscata dal "sonno" delle tendenze peccaminose e anche dall'angoscia e dalla paura). La tesi è molto suggestiva ma non può essere accolta. Osta il fatto che Beatrice, nel prologo in cielo, rivolga a Virgilio primamente queste parole: « "O anima cortese mantoana, / di cui la fama ancor nel mondo dura, / e durerà quanto 'l mondo lontana, / l'amico mio, e non de la ventura, / ne la diserta piaggia è impedito / sì nel cammin, che volt'è per paura; / e temo che non sia già sì smarrito, / ch'io mi sia tardi al soccorso levata, / per quel ch'ì ho di lui nel cielo udito » (*Inf.* II, 58–66): la donna celeste allude dunque chiaramente al fatto che Dante era riuscito a uscire dalla selva (ivi, I, 25–27); che aveva cominciato a camminare attraverso la "piaggia", cioè le prime e più lievi pendici del diletto colle le cui « spalle » (ivi, v. 16) erano illuminate dal sole; e che l'ascesa al colle di Dante era stata impedita dalle tre belve le quali gli avevano sbarrato il cammino, minacciose tanto, specie la lupa, da risospingere, e anzi da fare rovinare il peccatore « in basso loco », verso la selva e la ricaduta nel peccato mortale. Lo si ribadisca: Virgilio giunge senza dubbio in soccorso di Dante nell'ultimo momento enunciato.

tre belve e in particolare la lupa stanno respingendo Dante in basso, cioè verso la selva nel livello istoriale e verso la perdizione definitiva in quello morale. Il “prologo in cielo” non è mai diegetico ed è tutto mimetico. Il “prologo in terra” e l’antefatto nel suo insieme sono parte diegetici, parte metatestuali (deviazioni dal resoconto principale), parte mimetici. Essi vengono enunciati cioè, sia, alternatamente, dall’uno e dall’altro io del poeta che scrive, lo scriba-storico e l’autore, sia da Dante peccatore e da Virgilio nel discorso diretto.

L’antefatto si avvia a conclusione con le esortazioni di Virgilio a Dante affinché questi, confortato dalla protezione delle « tre donne benedette » (ivi, 124), si faccia animo e affronti il viaggio, e con la risposta del peccatore, colma di gratitudine nei confronti di Beatrice e di Virgilio. Le parole pronunziate dal poeta latino dopo la conclusione del “prologo in cielo” (ivi, 118-126) sono divise, mediante una stilizzata e tuttavia gentile ed efficace similitudine, da quelle con cui Dante manifesta alla sua guida il proposito, ora fermamente rinnovato, di affrontare il viaggio (ivi, 133-140). I due versi finali di *Inf.* II sono similissimi al verso finale di *Inf.* I, e tutti e tre sono di penna dello scriba–storico: « Allor si mosse, e io li tenni dietro » (I, 136); « Così li dissi; e poi che mosso fue, / in trai per lo cammino alto e silvestro » (II, 141-142). Il v. 136 di *Inf.* I esprime un atteggiamento passivo di Dante, quasi gregario, ancorché fiducioso nei confronti di Virgilio. Il v. 142 di *Inf.* II marca la risolutezza attiva, quasi l’ardimento, con cui il personaggio-peccatore vuole affrontare ora i pericoli e le difficoltà della prima parte del viaggio. Nella chiusa dell’antefatto (vv. 133-142) tornano dunque solo due delle figure di Dante che si sostanziano nel pronome « io », insieme all’« io » di Virgilio (manca l’autore), mentre il personaggio–peccatore, che cammina con il personaggio del poeta antico, diventa il *viator* o il pellegrino.

Si è scritto e ripetuto che l’antefatto, sebbene sia diegetico, è contesto, come l’intero poema, di interventi metatestuali dell’autore, il quale parla dal presente della scrittura. L’alternanza tra i due tempi della scrittura corrispondente alle due figure del poeta che scrive si coglie agevolmente nel “prologo in terra”. La prima figura che si palesa e prende a narrare entrando subito in *medias res*, è, come si è già notato, quella dello scriba, ai vv. 1-3 di *Inf.* I. L’autore gli subentra ai versi successivi, dal v. 4 al v. 10, rivolgendosi in presa diretta dal proscenio al lettore-uditore implicito, ma senza far compiere alla narrazione

dello scriba una deviazione marcata. Nella prima terzina (ivi, vv. 4–6) la esclamativa, vibrante, enuncia quanto penoso, duro, difficile sia presentemente parlare della selva; e lamenta che, riattualizzandone il ricordo, sono riattualizzate la paura e l'angoscia provate allora¹².

Segue una terzina d'autore più pacata, quasi rasserenata, al centro della quale l'io annota che il se stesso peccatore di allora incontrò in quel luogo mortifero anche persone e fatti benefici, talché è bene rievocare ogni cosa accaduta nella selva¹³. Ai vv. 9–12 di *Inf.* I avviene quello che illustri dantisti definiscono sdoppiamento fra l'io dell'*agens* e l'io dell'*auctor*, fenomeno che nel poema sarebbe normale: « Io non so ben ridir com'ì' v'intrai / tant'era pien di sonno a quel punto / che la verace via abbandonai » (corsivi miei). Nella prospettiva qui adottata occorre arricchire il commento alla relazione tra i diversi «io»: l'io soggetto del primo verbo, al presente, è l'autore; l'estensore del resoconto è l'«io» soggetto al v. 9, di «intrai», al v. 10 di «era» e al v. 11 di «abandonai». L'autore ricorda, ma solo parzialmente, perché la sua mente, presentemente ben lucida, allora era offuscata. Non vi è alcuna simbiosi tra l'autore e il personaggio raccontato. La strategia narrativa che si è descritta vale anche a far sì che l'autore restituisca il controllo della narrazione allo scriba-storico in modo graduale. Questi lo riprende saldamente al v. 12, a partire dal quale il lettore-uditore ha l'impressione che a raccontare sia il personaggio, il peccatore: i pensieri e i sentimenti dell'amanuense sembrano in simbiosi con quelli del personaggio, mentre pare che Dante autore non ricompaia più in *Inf.* I. Le apparenze ingannano, com'è noto. Il vero è che l'autore non si porta più sul proscenio e neppure arretra verso lo scriba. Egli è però responsabile, forse in simbiosi con quello, di altre piccole porzioni di testo: del secondo termine delle similitudini (ivi, 22–24 e 55–57) e dei segmenti di testo atti a costruire le perifrasi, i quali esprimono una esperienza costante e duratura degli uomini (ivi, 37–40), o perché comune e familiare al tempo di Dante, o perché

12. « Ahi quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura! » (*Inf.* I, 4–6).

13. « Tant'è amara che poco è più morte; / ma per trattar del ben ch'ì' vi trovai, / dirò de l'altre cose ch'ì' v'ho scorte » (ivi, 7–9): qui la selva ha valore metonimico, è assunta nel senso generico di luogo mortifero, include per estensione sia le falde del monte in cui appaiono le belve minacciose sia « la piaggia diserta », tra quelle pendici e la selva, piaggia sulla quale il peccatore viene raggiunto da Virgilio.

propria degli uomini in tutte le diverse epoche storiche che si sono succedute, o perché appresa dagli scrittori biblici.

3. Le relazioni tra Dante e la lupa: antecedenti del problema

Inf. I e *Inf.* II, in modo conforme ai parallelismi e alle simmetrie che governano la *Commedia*, sono complementari e speculari a *Purg.* XXXII e XXXIII; tali sono, soprattutto, *Inf.* I e *Purg.* XXXIII, cioè il primo e l'ultimo canto ambientati sulla terra. Ad apertura di *Inf.* I, Dante, smarrito nella selva, è prossimo alla dannazione eterna. Beatrice medesima manifesta a Virgilio la gravità del pericolo che minaccia Dante¹⁴. Il poeta latino, sulla spiaggia del purgatorio, ribadirà a Catone che Dante era giunto, a causa dei suoi peccati, sulla soglia della perdizione¹⁵. Si pone qui la prima domanda: quali peccati, certo gravissimi, aveva commesso Dante? Segue subito un'altra domanda: il senso morale-allegorico implica che insieme a Dante sia caduta nel peccato la cristianità tutta e che occorra rialzarla; oppure la selva oscura rappresenta allegoricamente il traviamiento e la vicina perdizione del solo Dante? Come ognuno sa, Dante intraprende il viaggio per i regni dell'aldilà allo scopo di purificare e redimere se stesso; ma il pellegrino è anche il poeta-profeta che trae seco l'umanità intera, sviata e quasi dimentica della buona novella. Si è notato che fin dal primo verso compare il possessivo di solidarietà tra gli uomini: « nostra ». Fin dal primo verso si allude dunque a tutta la cristianità; essa tutta è implicata nella selva oscura. Nondimeno, commentatori e critici intendono spesso la selva oscura come un caso personale, un problema del solo Dante.

14. Per le parole rivolte da Beatrice a Virgilio (*Inf.* II, 61–66) cfr. nota 11; santa Lucia a Beatrice: « Non odi tu la pietà del suo pianto, / non vedi tu la morte che 'l combatte / su la fiumana ove 'l mar non ha vanto? » (ivi, 106–108). Sia santa Lucia che Beatrice — direttamente la prima e mediamente l'altra — agiscono in favore di Dante su invito pressante della Vergine madre di Dio, maternamente sollecita delle sorti del poeta. Maria ed ella soltanto « duro giudicio là su frange » (ivi, 96), ha cioè il potere di “imporre” la propria volontà a Dio stesso, modificando quello che sarebbe stato il decreto divino giusto e normalmente applicato agli uomini: concedere che il loro libero arbitrio li conduca alla perdizione, se essi — malgrado tutti i numerosi tentativi di richiamo alla vita buona da parte delle tre persone di Dio — perseverano senza rimorsi nel vizio e nella scelleratezza.

15. « Questi non vide mai l'ultima sera; / ma per la sua follia le fu sí presso / che molto poco tempo a volger era » (*Purg.* I, 58–60).

Il peccatore esce dalla selva oscura, senza sapere come (*Inf.* I, 13–21), e, rinfrancato, prende ad ascendere il diletto colle, le cui spalle più alte sono illuminate dal sole (ivi, 28–30). Secondo il senso ulteriore il peccatore è ora sulla via del pentimento, è desideroso di ritornare in grazia di Dio. La strada gli viene sbarrata da tre belve, la lonza (lussuria), il leone (superbia) e la lupa (cupidigia–volontà di potenza). Secondo la lettura istoriale le belve sono animali feroci che rispingono Dante verso la selva oscura. Secondo la lettura allegorica le belve sono i vizi capitali cui presentemente soggiace quasi tutta la cristianità, la quale, con l'eccezione di poche persone virtuose, vive in condizioni di straziante e straziato disordine morale, civile e politico. Il Messia, il redentore, è venuto, ma la sua venuta resta inefficace. Le tre bestie di cui parlavano i profeti imperversano ancora.

Si tratterebbe pertanto di degrado morale collettivo, del quale Dante è partecipe solo genericamente, come uomo tra gli uomini; quei vizi non sarebbero anche vizi specificamente suoi, di Dante individuo e personaggio. A prova di ciò starebbe la figura messianica del veltro, vaticinata in *Inf.* I (101–111) da Virgilio: solo il veltro riuscirà a ricacciare la terribile lupa all'inferno, talché le genti da essa presentemente soggiogate riacquisteranno la libertà (ivi, 91–111). Esso adombra un rettificatore potente, una personalità carismatica che renderà operante la redenzione nel concreto della vita associata degli uomini. Il veltro riporterà la pace edenica sulla terra. Nei commentatori e nei dantisti (non in tutti!) è implicita, sia pure con differente intensità e con varietà di sfumature, l'idea che i tre peccati, e soprattutto il terzo, siano non già o non tanto peccati compiuti dalla persona di Dante quanto, invece, e potentemente, vizi e corruzione dilaganti all'interno del genere umano. Se così non fosse non sarebbe indispensabile l'intervento del veltro, si tratti di un grande riformatore religioso o si tratti di una grande personalità politica.

Nell'antefatto starebbero dunque due distinte tipologie di peccato: la selva e le belve; soltanto di queste ultime sarebbe chiaro il significato ulteriore. In verità i vizi capitali allegorizzati nell'antefatto sono quattro e non tre: a scatenare la lupa malvagia e ria contro Dante e — come dice Virgilio —, contro le genti tutte, è stata « l'invidia prima » (*Inf.* I, 111), cioè Lucifero, il demonio. Questi quattro peccati capitali hanno nella *Commedia* un formidabile impatto sociale, o, per meglio dire, anti-sociale. Nell'*Inferno*, essi sono la causa delle lacerazioni che straziano i

comuni e le città italiani e del tralignamento della chiesa temporale, specie delle sue più alte gerarchie. Fin da *Inf.* VI, Ciaccio enuncia così le cause della decadenza morale di Firenze: «superbia, invidia e avarizia sono / le tre faville ch'hanno i cuori accesi» (vv. 74–75; cfr. anche ivi, XVI, 73–75). La lussuria genera essa pure corruzione morale diffusa ed è peccato sociale¹⁶.

Il luogo in cui Dante fa i conti con i propri peccati è il purgatorio. Ancor prima di giungere a Beatrice egli si accusa di superbia, vizio dal quale sa di essere affetto in grado eminente (*Purg.* XIII, 133–135) e anche di invidia, vizio che però lo sfiora appena (*ibidem*). Beatrice nella «divina foresta», prima che Dante beva dell'acqua del Letè, gli rinfaccia in modo durissimo ma generico le sue colpe, delle quali sottolinea la gravità estrema (ivi, XXX, 136–139). Il solo peccato capitale di Dante da lei menzionato è quello di lussuria (che assume anche, com'è ovvio, le connotazioni di una sorta di tradimento coniugale: ivi, 58–60). Dunque della lussuria soltanto conosciamo gli atti concreti. Circa gli effetti della superbia si può intuire qualcosa: vanagloria dell'artista, consapevolezza eccessiva del proprio straordinario genio poliedrico, forse una certa arroganza nell'esercizio del potere, da membro della suprema magistratura in Firenze.

Si possono trarre alcune prime conclusioni provvisorie: sia la selva sia i quattro vizi capitali di *Inf.* I sono al contempo peccati compiuti da Dante e peccati che corrompono l'ordine politico e il tessuto sociale. Del più terribile di questi peccati, la cupidigia–volontà di potenza, che in qualche modo contiene in sé gli altri o è di essi la causa prima, però, Dante non si accusa mai: egli attraversa indenne i luoghi ove la cupidigia è massimamente rappresentata: il girone infernale degli avari e prodighi, la bolgia dei simoniaci, quella dei barattieri, la cornice degli avari e prodighi espianti, cui sarebbero da aggiungere altri luoghi, come la zona degli usurai, sul lembo estremo del settimo cerchio

16. «ché la Barbagia di Sardigna assai / ne le femmine sue più è pudica / che la Barbagia dov'io la lasciai / [...] / Tempo futuro m'è già nel cospetto, / [...] / nel qual sarà nel pergamo interdetto / a le sfacciate donne fiorentine / l'andar mostrando con le poppe il petto. / Quai barbare fuor mai, quai saracine, / cui bisognasse, per farle ir coperte, / o spiritali o altre discipline? / Ma se le svergognate fosser certe / di quel che 'l ciel veloce loro ammanna, / già per urlare avrian le bocche aperte» (*Purg.* XXIII, 94–96 e 98–108). E ancora: «Fiorenza dentro dalla cerchia antica, / ond'ella toglie ancora e terza e nona, / si stava in pace, sobria e pudica» (*Par.* XV, 97–99) e: «non v'era giunto ancor Sardanapalo / a mostrar ciò che 'n camera si puote» (ivi, 107–108).

dell'inferno, la bolgia dei ladri e via dicendo. Indenne, cioè immune da contaminazione con le persone che abitano quei luoghi, puro di ogni traccia della loro colpa. L'enigma costituito dalla relazione tra Dante e la lupa è assai complesso: Dante non poteva non comprendere che i suoi lettori-uditori si sarebbero posti domande al riguardo. Nel passato della famiglia di Dante erano esistiti, forse, contatti con la cupidigia. Bellincione suo nonno, sembra, prestò denaro in Firenze e in Prato. Alighiero suo padre risulta creditore in due documenti, e ciò, come ha osservato M. Barbi, costringe a non escludere che egli abbia esercitato il mestiere di cambiavalute, che poteva sconfinare nell'usura¹⁷. Si è notato che durante la peregrinazione nell'aldilà Dante non incontra mai il proprio padre e che Alighiero non è mai menzionato. Inoltre, i soli dannati irriconscibili agli occhi di Dante sono gli avari e i prodighi (ma il poeta prende di mira i primi). La *Commedia* è ricchissima di indizi che rimandano al rapporto, complesso, di Dante con la lupa, anche per interposta persona (per esempio quella del prodigo Stazio).

In *Inf.* XIX (bolgia dei simoniaci) vengono bollate la cupidigia e la volontà di potenza di alcuni tra gli ultimi papi (Niccolò III, Bonifacio VIII e Clemente V)¹⁸. Nella prima cantica, però, l'accento batte soprattutto sulla corruzione delle città italiane¹⁹. In *Purg.* VI è anticipata la teoria dei due soli, poi sviluppata da Marco Lombardo, portavoce delle idee dell'Alighieri, in *Purg.* XVI, 94–120 (il canto centrale del poema: il cinquantesimo). Questa dottrina dal respiro universale era già stata

17. Queste notizie si leggono tra l'altro nella biografia di Dante pubblicata online sul sito della Società dantesca italiana.

18. Il « puttaneggiar coi regi » della chiesa (*Inf.* XIX, 108), può riferirsi, se non solo, certo principalmente a Clemente: non a Niccolò che fu « contro Carlo ardito » (ivi, 99), non a Bonifacio che subì da Filippo il Bello lo « schiaffo di Anagni »: cfr. S. BELLOMO, *Le Muse dell'indignazione: il canto dei simoniaci*, cit. (vd. capitolo III nota 9).

19. La condanna dei vizi dei Fiorentini, e della cupidigia in particolare, ricorre spessissimo nel poema. Celebre l'invettiva scagliata dal pellegrino contro Firenze in *Inf.* XVI, 73–75. Nella parte finale dell'*Inferno*, l'autore si scaglia contro la cupidigia e la corruzione dominanti nelle città italiane in tre invettive diverse: contro Pistoia (XIV, 46–48), contro Pisa (XXXIII, 79–90), contro i Genovesi (ivi, 151–157). In *Inf.* XXI, 37–42, Lucca è definita da un demone, non senza movenze sarcastiche, città corrottissima e abitata da soli barattieri. In *Inf.* XXVII il pellegrino parla, riprovandole, delle lotte per impadronirsi del potere e delle perpetue discordie tra città e città, alimentate dai tiranni locali: lotte e discordie che contrassegnano le condizioni politiche della Romagna. In *Inf.* XXIX (falsatori), Dante e Capocchio parlano dei vizi dei Senesi. Cfr. M. MARIETTI, *Dante. La cité infernale*, « Chroniques italiennes », Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, 2003-N° Spécial, specie alle pp. 162–167 (tr. it.: M. M., *Dante. La città infernale*, Roma, Aracne 2007, pp. 211).

svolta nel trattato IV del *Convivio* (inedito, negli anni in cui veniva pubblicata la *Commedia*) e forse veniva elaborata, parallelamente al *Purgatorio*, nella *Monarchia*, sebbene questa ipotesi non trovi più largo credito presso gli specialisti del Dante latino²⁰. Gli uomini hanno bisogno di un freno e di una guida, cioè di leggi e di un monarca il quale eserciti il potere temporale, facendo sì che le leggi vengano applicate e rispettate. All'altro sole, al papa, spetta l'esercizio del potere spirituale, che guidi gli uomini alla salvezza dell'anima; i due poteri agiscono nel mondo con pari autorità ma senza interferire l'uno con l'altro. Marco afferma che, dal tempo in cui, su istigazione del papa, i comuni italo-settentrionali guelfi si ribellarono a Federico II, e soprattutto dalla morte di questo, ultimo imperatore legittimo (l'ultimo incoronato da un papa), i papi hanno usurpato le prerogative imperiali²¹. Il pastorale

20. « Il primo ad indicare il 1312 come data di composizione della *Monarchia* fu Giovanni Boccaccio nel *Trattatello in laude di Dante* [...]. A questa ipotesi aderirono studiosi come Barbi, Pietrobono, Maccarrone e Vinay, ma la questione della datazione è molto discussa: la teoria più recente e anche più accreditata la collocherebbe negli ultimi anni di vita di Dante; si veda in proposito Furlan nell'*Introduzione* a DANTE, *Monarchia*, con il *Commentario di Cola di Rienzo e il Volgarizzamento di Marsilio Ficino*, a c. di F. Furlan, Milano, Mondadori 2004, pp. XXV–XXXIV. Cfr. anche P.G. RICCI nell'*Introduzione* a D. A., *MONARCHIA*, ed. P.G. Ricci, Milano, Mondadori 1965 (*Le opere di Dante Alighieri*. Edizione nazionale a cura della Società Dantesca Italiana); A.M. CHIAVACCI LEONARDI, *La Monarchia alla luce della Commedia*, "Studi medievali", III s., 18, 1977, pp. 147–183; C. DOLCINI, *Crisi di poteri e politologia in crisi. Da Sinibaldo Fieschi a Guglielmo d'Ockam*, Bologna, Pàtron 1988, pp. 427–439 »: L. TROMBONI, *Filosofia politica e cultura cittadina a Firenze tra XIV e XV secolo: i volgarizzamenti del Defensor pacis e della Monarchia*, « Studi danteschi », LXXV–2010, pp. 79–114; la citazione è tolta da p. 83, nota 10. Merita segnalare il fatto che la prima sezione di questo volume degli « Studi danteschi » si intitola *Contributi ad una rilettura della Monarchia* e raccoglie sei eruditissimi contributi di specialisti molto noti (Chiesa, Garfagnini, Imbach, Allegretti-Gorni, Tromboni, Sciuto), tra i quali quello citato. Solo quello citato però scrive circa le difficoltà di datazione dell'opera. Il problema della datazione della *Monarchia* parrebbe dunque un problema aperto.

21. L'imperatore Rodolfo d'Asburgo, padre di quell'Alberto tedesco vituperato da Dante in *Purg.* VI, « strinse col papa un *pactum* per cui gli restituiva diversi territori italiani sfuggiti al controllo della Chiesa, e sanciva il distacco tra la corona di Sicilia e quella imperiale. Da ciò si comprende come nell'ambito dell'azione politica di Rodolfo la questione italiana rivestisse un ruolo di secondaria importanza, provocando quindi lo sdegno di Dante ». Cfr. la voce *Rodolfo I d'Asburgo*, redatta da E. PISPISA per ED. Pispisa nota che Rodolfo fu in effetti impegnato a ristabilire la pace e un saldo ordine amministrativo nell'Impero germanico, all'interno del quale regnavano principi ecclesiastici e laici potentissimi, in particolare Ottocaro II re di Boemia, avverso all'imperatore. Ciò spiega come mai, malgrado il proposito più volte espresso, Rodolfo non poté scendere in Italia. Sull'autorità di Dante (che peraltro considera Rodolfo un'anima salva e lo colloca nella valletta dei principi negligenti di *Purg.* VII) anche alcuni commentatori si sono mostrati scontenti dell'Asburgo: un fine

è stato congiunto alla spada, ma i papi, nella prassi, non sono in grado di distinguere e separare i fini spirituali da quelli puramente mondani e materiali.

Con ricercata simmetria rispetto a *Inf.* XIX, la cupidigia dei papi è rimessa a tema in *Purg.* XIX (avari), nel colloquio del *viator* con papa Adriano. Come si è constatato nel capitolo III, *Purg.* XIX è intimamente collegato a *Purg.* XX, in cui Ugo Capeto maledice la propria stirpe, e segnatamente la brama di possesso e di potere di Carlo I d'Angiò, di Filippo il Bello, tra tutti i discendenti il più satanico, di Carlo II d'Angiò detto lo Zoppo, di Carlo di Valois. Nei due canti, in successione immediata, sono riprovati i grandi nemici dell'impero, nemici a causa della lupa. La bestia satanica viene maledetta da Dante autore ai vv. 10–15 di *Purg.* XX, e vibrante è l'espressione del desiderio che giunga il rettificatore, la figura messianica, che scacci la lupa per sempre²².

critico storicista come Torraca scrive nel suo commento che l'imperatore donò la Romagna a Niccolò III, e che diversi grandi signori resistettero ai rettori pontifici. Nel novembre 1285 Rodolfo nominò vicario imperiale per la Toscana un alto prelato, Percivalle Fieschi, fratello di Adriano V, che Dante incontra in *Purg.* XIX. Sembra che l'imperatore intendesse « usare la Toscana come merce di scambio con la Chiesa per ottenerne l'appoggio dopo la progettata incoronazione a Roma, per l'elezione del figlio a re dei Romani. La scelta di un ecclesiastico [con cui era imparentato: un Fieschi aveva sposato una nipote di Rodolfo, N.d.A.], avallata dallo stesso papa Onorio IV, rientrava in tale progetto ». Il 17 aprile 1286 Onorio IV intimò a Firenze di giurare fedeltà al vicario imperiale e il 27 giugno analogo ordine fu comunicato anche a Siena. La politica dell'imperatore e dei suoi vicari, avallata dal papa, si scontrò con la strenua resistenza dei comuni italiani e soprattutto di quelli toscani: in primo luogo Siena e Firenze, che si pose a capo della lega guelfa. Dopo alterne vicende si giunse l'11 giugno 1289, alla battaglia di Campaldino, alla quale Dante prese parte combattendo per Firenze e per la lega guelfa tra i feditori a cavallo. Fu, questo, lo scontro decisivo tra le due fazioni e segnò la immedicabile disfatta della parte ghibellina. Cfr. la biografia di Percivalle Fieschi redatta per il DBI da G. NUTI, da cui sono tolte le espressioni riportate sopra tra virgolette basse.

22. La maledizione è riferita al paragrafo 2 del capitolo precedente, ma per la sua intensità e importanza conviene riferirla nuovamente: « Maledetta sie tu, antica lupa, / che più che tutte l'altre bestie hai preda / per la tua fame senza fine cupa! / O ciel, nel cui girar par che si creda / le condizion di qua giù trasmutarsi, / quando verrà per cui questa disceda? ».

4. La lupa e aspetti individuali, politici, escatologici dell'antefatto e dei canti finali del *Purgatorio* e del *Paradiso*

La seconda parte di *Purg.*, specie gli ultimi due canti, arricchisce e completa questo sfondo. Beatrice, dopo aver redarguito Dante con durezza, lo esorta (ivi, XXX e XXXI) a confessare pubblicamente le proprie colpe; e si tratta palesemente sia di quelle che avevano condotto il peccatore a smarrirsi nella selva sia dei vizi che ve lo riconducevano dopo che egli si era avviato al pentimento. Questa la confessione del pellegrino: « Piangendo dissi: “Le presenti cose / col falso lor piacer volser miei passi, / tosto che ’l vostro viso si nascose” » (ivi, XXXI, 34-36). Dante si accusa di avere obliato, dopo la morte di Beatrice, il desiderio dei beni celesti per dedicare ogni sua energia e ogni suo talento a perseguire beni terreni, materiali o anche non materiali *stricto sensu*, ma in ogni caso immediatamente attingibili. In *Purg.* XXXII Dante beve l’acqua del Letè, e Beatrice gli ordina poi di osservare ogni cosa e di raccontarla, dopo che sarà tornato sulla terra (vv. 103–105).

Le grandiose figurazioni allegoriche di *Purg.* XXXII, malgrado le incertezze intorno al significato di taluni particolari, sono sufficientemente chiare. La chiesa di Dio, allegorizzata nel carro, viene legata all’albero di Adamo e gli restituisce vitalità e bellezza. In ciò è da riconoscere la riconciliazione tra l’uomo e Dio, o tra l’uomo e la giustizia di Dio, attuata dal sacrificio dell’Agnello²³. Il carro e l’albero resistono alle persecuzioni degli imperatori romani (« l’uccel di Giove »: ivi, 112) e alle pericolose insidie delle eresie (la volpe, v. 119). Fatale è però al carro, cioè alla chiesa, il dono di Costantino, il potere temporale dato ai papi (« l’aguglia » che lascia l’arca « di sé pennuta »: ivi, 125 e 126). La cupidigia — qui personificata nel drago che viene di sotterra, cioè dall’inferno — divampa in seno alla chiesa tutta. Questa (il carro) si

23. L’Alighieri medesimo attribuisce nel canto successivo alla « pianta dispogliata » un significato ulteriore. Dice infatti Beatrice: « la giustizia di Dio, ne l’interdetto, / conosceresti a l’arbor moralmente » (*Purg.* XXXIII, 71–72: avresti potuto riconoscere nell’albero, secondo il senso ulteriore morale, la giustizia di Dio, espressa nel divieto di toccare l’albero e mangiarne. L’albero potrebbe dunque contenere « in sé anche il concetto » che la giustizia divina « trovi la sua attuazione sulla terra nella Monarchia universale ». Cfr. le note di U. Bosco e G. Reggio a *Purg.* XXXII, 38 e XXXIII, 70–72. I due studiosi accolgono qui una parte dell’interpretazione fornita, circa i significati degli ultimi due canti di *Purg.*, da E.G. Parodi, *L’albero dell’impero*, (1909–1921), in Id., *Poesia e storia nella “Divina Commedia”*, a cura di G. Folena e P.V. Mengaldo, Vicenza, Neri Pozza editore 1965, pp. 325–338.

trasforma nell'orrendo mostro dalle sette teste, di conio apocalittico, sopra il quale siede la puttana pronta a darsi a chiunque la paghi. La cupidigia-volontà di potenza è dunque la cellula generatrice del vasto e complesso tessuto figurativo. Utile ma non fondamentale è ai fini di questa interpretazione l'accertamento della identità storica della puttana — credo Clemente V — e del gigante il quale compie con lei atti lascivi (Filippo il Bello, credo, a preferenza di ogni altro membro della casa reale francese o della intera stirpe dei Capetingi, per i motivi già chiariti)²⁴. Alla fine del canto la meretrice rivolge a Dante uno sguardo adescatore, e il gigante, geloso, la flagella dalla testa alle piante dei piedi; poi porta via, al di là della selva edenica, sia la donna che il carro trasformato in mostro.

Clemente, incoronato papa nel novembre 1305, non si mosse mai dal Sud della Francia e nel 1309 trasferì la sede pontificia ad Avignone²⁵. Forse al fine di sottrarsi parzialmente alla tutela francese, nel 1310, con la bolla *Exultet in gloria*, parve volere instaurare buoni rapporti con l'imperatore. Nella bolla invitava gli Italiani ad accogliere Arrigo VII che si accingeva a scendere in Italia, e Dante in un primo momento prestò fiducia a questa politica papale (epistola V ai re d'Italia e in certa misura anche la VI ai Fiorentini). Quando Clemente mutò politica, la delusione di Dante fu più che cocente, ed egli pensò che il papa avesse, nel 1310, agito con doppiezza, al fine di osteggiare l'imperatore (cfr. *Par.* XXVII, 82 e XXX, 142-144). Clemente morì il 20 aprile 1314²⁶.

24. In un pregevole studio recente, già citato (vd. nota 4 al cap. III) si sostiene che la puttana è Firenze, sviata e asservitasi all'Angioino. Questi sarebbe il gigante, nella persona di Roberto I d'Angiò re di Sicilia e fratello di Carlo Martello: cfr. F. BOGNINI, *Gli occhi di Ooliba. Una proposta per Purg. XXXII 148-60 e XXXIII 44-45*, cit. Due punti deboli inficiano queste conclusioni: non si spiega perché la puttana cerchi di adescare Dante; soprattutto, non si tiene conto né di *Inf.* XIX né di *Purg.* XX. Circa le fortissime ragioni che inducono a identificare il gigante con il satanico (secondo l'Alighieri) Filippo il Bello, in cui quasi è personificata la brama di possesso e di dominio, vd. il capitolo precedente tutto e in particolare i paragrafi 3 e 4.

25. Cfr. nota 25 al capitolo III.

26. È possibile che folti gruppi di canti sia di *Inf.* che di *Purg.* circolassero prima del compimento delle due cantiche, ma è difficile pensare che *Inf.* venisse pubblicato prima del 1314. In *Inf.* XIX, la morte e la dannazione del papa vengono predette. Escludiamo che Dante avesse capacità divinatorie: *Inf.* XIX, a fil di logica, è stato o composto o, più probabilmente, rimaneggiato in modo profondo dopo la morte del papa guascone. Ancora: non esiste alcun testimone che non riporti i versi contro Clemente. Contrario alla ipotesi che la rielaborazione di *Inf.* XIX sia coeva alla morte di Clemente è A. CASADEI, *Questioni di cronologia dantesca: da Paradiso XVIII a Purgatorio*, su « L'Alighieri. Rassegna dantesca », n. s.,

Lo sguardo adescatore rivolto dalla puttana-Clemente a Dante (filo-imperiale militante all'altezza della bolla *Exultet in gloria*) rappresenta, ritengo, il tentativo papale di accattivarsi l'imperatore. Ne derivano il sospetto e l'ira del gigante-Filippo il Bello e le frustate da lui inflitte alla puttana.

Nel canto XXXIII di *Purg.*, l'ultimo dell'ambiente terrestre, il pellegrino e i lettori-uditori vengono a trovarsi in zona intensamente profetica ed enigmatica. Profezie ed enigmi sono vaticinati da Beatrice. Ella predice che la vendetta di Dio si abatterà su coloro che hanno distrutto il carro della chiesa (i pontefici corrotti e la casa reale di Francia); l'impero non sarà ancora a lungo vacante; presto arriverà un « messo di Dio », « un cinquecento diece e cinque » (quasi nessuno dubita più che il numero celi la parola DUX), il quale ucciderà la meretrice e il gigante²⁷. Il DVX e « messo di Dio » è sicuramente Arrigo VII, ancora vivo e intento a perseguire la politica auspicata da Dante quando questi compone gli ultimi canti di *Purg.* All'indefinito (per Dante prima che per ogni altro) veltro di *Inf.* I il poeta può donare ora una identità e un nome precisi. L'impresa di Arrigo VII terminerà con la morte di questo, il 24 agosto 1313. Così, in *Par.*, il veltro assumerà, a dire il vero in modo vago, l'identità di Cangrande della Scala. Il problema della datazione delle tre cantiche è più che mai aperto e non giova qui addentrarsi in esso. È congettura ragionevole che l'ultimo canto di *Purg.* sia stato terminato prima della morte di Arrigo, perché diversamente la profezia del *dux* non avrebbe senso, e che *Inf.* sia stato compiuto prima o parallelamente a *Purg.* La diffusione delle due cantiche sarebbe iniziata essa pure prima della morte del sovrano, al quale i canti finali del *Purgatorio* intendono palesemente recare so-

LII–2011, n. 38, pp. 123–142. Casadei fa il punto sulla problematica inerente la datazione delle due prime cantiche e formula al riguardo proprie congetture sempre intelligentemente fondate sui dati attualmente in nostro possesso. Egli ritiene che essendo Clemente molto malato prima della morte di Arrigo Dante potrebbe avere inserito la porzione di testo nella quale Clemente viene bollato ferocemente e gli è predetta la dannazione prima della morte del papa, e dopo l'inganno da questo perpetrato ai danni dell'imperatore; cfr. in particolare le pp. 136 ss.

27. Gli studiosi continuano però a cimentarsi, a proposito del cinquecento diece e cinque in spiegazioni esoteriche ardite, ognuna delle quali senza dubbio apporta un contributo interessante alla discussione comune. Cfr. P. REMBADI DAMIANI, « *Un cinquecento diece e cinque* »: un'ipotesi per risolvere l'« *enigma forte* » di Dante, in « *Studi danteschi* », LXX–2005, pp. 103–17 e W. PÖTTERS, L'« *enigma forte* » di Dante: un caso di polisemia poetica, ivi, LXXIII–2008, pp. 1–17.

stegno e non importa qui se si trattò di pubblicazione integrale o di anticipazione di un cospicuo numero di canti di entrambe²⁸.

Beatrice ordina poi a Dante di recare ai vivi le parole profetiche da lei pronunziate come se fossero abbozzate nella sua mente, poiché, a causa della loro astrusità, non possono esservi scolpite. Dante si dichiara pronto a ubbidire ma chiede perché quelle alate parole siano tanto enigmatiche che egli non è in grado di coglierne il significato. Si giunge così ai versi forse di più difficile decifrazione della *Commedia*:

«E io: “sí come cera da suggello, / che la figura impressa non trasmuta, / segnato è or da voi lo mio cervello. / Ma perché tanto sovra mia veduta / vostra parola disiata vola, / che più la perde quanto più s’ajuta?”. / “Perché conoschi, disse, “quella scuola / ch’hai seguitata, e veggi sua dottrina / come può seguitar la mia parola; / e veggi vostra via da la divina / distar cotanto, quanto si discorda / da terra il ciel che più alto festina.” / Ond’io rispuosi lei: “non mi ricorda / ch’i’ straniasse me già mai da voi, / né honne coscienza che rimorda”. / “E se tu ricordar non te ne puoi”, / sorridendo rispuose, “or ti rammenta / come bevesti di Letè ancoi ». (vv. 79–96)²⁹

I commentatori antichi hanno ritenuto che nei vv. 79–96 di *Purg.* XXXIII Beatrice, come teologia, dica a Dante che egli, dopo la morte di lei, era stato traviato dall’amore per la filosofia, il che implicava una fiducia eccessiva nella ragione umana e naturale; egli avrebbe così dimenticato o disprezzato le verità rivelate e il patrimonio dottrinale su di esse costruito. Dante sarebbe giunto sul crinale dell’eresia e forse dell’ateismo. Come spesso accade, sull’autorità degli antichi commentatori la tesi sopra rievocata trova ancora molto consenso; i

28. Circa la datazione delle due prime cantiche (e la relativa bibliografia) rinvio a A. CASADEI, *Questioni di cronologia dantesca: da Paradiso XVIII a Purgatorio XXXIII*, cit. (vd. nota 26).

29. Sono echeggiati nel passo citato a testo importanti luoghi scritturali: Isaia LV, 8-9: « Non enim cogitationes meae, cogitationes vestrae; neque viae vestrae, viae meae, dicit Dominus. Quia sicut exaltabuntur coeli a terra, sic exaltatae sunt viae meae a viis vestris, et cogitationes meae a cogitationibus vestris »; e i *Salmi* CII, 11-12: « Secundum altitudinem coeli a terra, corroboravit misericordiam suam super timentes se. Quantum distat ortus ab occidente, longe fecit a nobis iniquitates nostras ». Vengo alla parafrasi: per i vv. 79–84 cfr. nota 30 al capitolo I. Per quelli successivi perspicua è la translitterazione di E. Pasquini e A.E. Quaglio: « Affinché tu impari a giudicare (quanto valga) la filosofia umana che hai seguito e a vedere come i suoi insegnamenti possano tener dietro ai concetti che io esprimo; e a renderti conto che la strada battuta da voi uomini (cioè « la scienza mondana ») è altrettanto remota da quella divina che dalla terra il cielo che più in alto di tutti ruota veloce (festina « s’affretta »; e la perifrasi designa il primo mobile) ».

commentatori recenti hanno cercato di fondarla sul *Convivio*. Dopo la morte di Beatrice Dante avrebbe trovato consolazione e nuova saldezza d'animo nel superiore valore della ragione e nella filosofia, e forse seguì una scuola filosofica eterodossa rispetto al patrimonio dottrinale irrinunciabile della religione cristiana. La selva oscura coinciderebbe con questo traviamiento dottrinale rispetto alla teologia, alla scienza delle cose celesti³⁰.

La tesi sopra rievocata poggia tutta su due parole tra quelle con cui Beatrice giustifica il fatto che le sue profezie sono diventate difficili, quasi indecifrabili: « scuola » e « dottrina ». A provare che la tesi è destituita di fondamento dovrebbe bastare la lezioncina impartita da Virgilio a Dante circa i motivi per cui l'usura è peccato di violenza contro Dio: « “Filosofia”, mi disse, “a chi la ’ntende, / nota, non pure in una sola parte, / come natura lo suo corso prende / dal divino ’ntelletto e da sua arte » (*Inf.* XI, 97–100, ma è da leggere tutto il canto). Il poeta latino si appella incondizionatamente alla filosofia e alla fisica di Aristotele, appunto perché Dante le aveva studiate, e le considerava, come è scritto nel *Convivio*, autorevolissime, degne di fede e di obbedienza. Nella *Commedia* Dante, forse sulla scia di San Tommaso, vede nella filosofia di Aristotele un antecedente delle Sacre Scritture, privo o quasi di conflitti dottrinali con esse (ancora *Inf.* XI, 79–84). Non vi è alcun elemento, né nel *Convivio* né negli ultimi canti del *Purgatorio*, che avvalorino la tesi secondo cui Dante contrappose la filosofia alla teologia. Nel *Convivio* Dante vuole purgarsi dalla taccia d'essere stato leggero in amore. Il solo suo amore terreno, perdurante, è quello per Beatrice. Il poeta ha fiducia nell'attività della ragione e nella filosofia ma queste porgono sostegno alla religione. Egli apprendeva la filosofia non solo mediante letture private ma anche frequentando le « disputazioni delli filosofanti », e le « scuole delli religiosi » (*Cv.* II, xii, 7); la “sua” filosofia non era in contrasto con la teologia. Molto importante è anche il proposito di tenere a freno l'ingegno, espresso da Dante autore in *Inf.* XXVI, 19–24, subito dopo il racconto della pena inflitta eternamente ai consiglieri fraudolenti³¹: proposito davvero stonato se il *viator* avesse

30. La tesi è stata riproposta nel 2011 anche da M. Santagata nella sua Introduzione a D. A., *Opere*, cit., specie alle pp. XXXVII–XLI.

31. « Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio / quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi, / e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio, / perché non corra che virtù nol guidi; / sí che, se stella bona o miglior cosa / m'ha dato 'l ben, ch'io stesso nol m'invidi » (*Inf.* XXVI, 19–24).

ricevuto un monito speciale da Beatrice sulla vetta del purgatorio ... appunto perché non aveva tenuto a freno l'ingegno.

L'interpretazione prevalente tra gli antichi e i moderni commentatori è stata oppugnata da studiosi insigni³². Con speciale autorevolezza e maggior forza di argomentazione è stata ribattuta e perfino ribaltata da Ernesto Giacomo Parodi e da Michele Barbi. Secondo Parodi la falsa dottrina, seguita da Dante e da tanti altri del suo tempo, consisteva nel non aver compreso « che l'Impero non era fatto per la Chiesa, e che non meno della Chiesa, essendo fondato sulla stessa natura umana, era di origine divina »³³.

Michele Barbi ha fatto esemplare giustizia delle persuasioni secondo cui: 1) nel *Convivio* Dante avrebbe aderito a una filosofia razionalistica in contrasto con la scienza delle cose divine e addirittura con la rivelazione; 2) Beatrice, in *Purg.* XXXIII, 85-90 rimprovererebbe a Dante un traviamiento filosofico-dottrinale; 3) le sibilline parole di Beatrice circa l'allontanamento di Dante da lei (*Purg.* XXXIII, 88-90) alluderebbero appunto a una crisi filosofico-religiosa del poeta³⁴. Egli ha inoltre mostrato quanto indebita sia la forzatura compiuta da molti commentatori nella parafrasi delle parole-chiave pronunziate da Beatrice rispetto ai significati di quelle parole attestati nel medioevo e soprattutto nei padri della chiesa.

Barbi dà per scontato, giustamente, che la "colpa" di Dante cripticamente rievocata da Beatrice sia inclusa nei durissimi rimproveri mossi primamente dalla donna celeste al suo amante mistico (*Purg.* XXX, 124-145 e XXXI, 1-30) oltre che nella pubblica confessione dei propri peccati resa da Dante (ivi, 34-36). Se Dante, dopo queste vicende, ha

32. « dal Giuliani, dal D'Ancona, dal Bartoli, dal Fornaciari e da altri » come ricorda nel suo commento Giacomo Poletto, soggiungendo, « col Giuliani, che *nulla ci consente di supporre un qualsivoglia errore nelle credenze religiose di Dante, sia anche quando potè co' suoi dubbi attentarsi al maggior pericolo ed ardimento* » (corsivo di Poletto).

33. Parodi appoggia però queste persuasioni alla *Monarchia*, come se questa fosse coeva alla stesura del *Purgatorio*. Ciò, nell'attuale incertezza circa gli anni della redazione della *Monarchia*, rende necessario che i suoi argomenti siano riveduti e rifondati. Questo non è difficile poiché già nel *Convivio* Dante recava ragioni sufficienti a suggerire e saldamente argomentare le succitate persuasioni: Cfr. E.G. PARODI, *L'albero dell'impero*, (1909-1921), in Id., *Poesia e storia nella "Divina Commedia"*, cit., pp. 325-338 (vd. nota 23; la citazione a testo si legge a p. 336).

34. M. BARBI, *Razionalismo e misticismo*, in *Studi danteschi*, XXI-1937, pp. 5-91 (continuazione dal vol. XVII, pp. 5-44). Circa il primo punto cfr. le pp. 5-15, circa il secondo punto le pp. 15-23 e circa il terzo le pp. 19-34.

potuto bere l'acqua del Letè, la confessione da lui resa doveva essere stata piena e priva di ogni reticenza, e in essa « mai si allude ad altro che a troppo amore per i beni secondi, per le presenti cose, cioè pei beni e per gl'interessi mondani, senza che mai si parli di dottrine »; Dante « si sviò unicamente in quanto seguì false immagini di bene », ebbe cura eccessiva di « affetti e interessi mondani »³⁵.

Resta però priva di spiegazione la ragione per cui, palesemente, Beatrice intende richiamare l'attenzione dell'amante mistico su qualcosa che è particolarmente importante, e che era sì incluso nella confessione resa da Dante ma senza che questi, forse, comprendesse appieno la gravità insita in convinzioni sue largamente condivise che avevano generato esiti tali da allontanare radicalmente l'uomo da Dio.

Barbi rivolge sguardi profondi al nocciolo della questione, ma dopo si ritrae, e volge gli occhi altrove, com'è giusto che faccia un filologo che vuole recare solo argomenti suffragati da prove ben solide. Mi provo a seguire le immagini dalle quali egli distoglie immediatamente lo sguardo: « poiché v'ha, anche nell'ordine del sapere, un modo di attaccarsi alle cose presenti anziché volgersi alle eterne, *per suggestione di quella cupidigia che è radice di tutti i mali* ». E ancora: « Or se vediamo così persistere fino ai nostri giorni [fino a Manzoni, N.d.A.] quella distinzione tra la scuola delle celesti cose e *quella degli interessi e delle cupidigie terrene*, che meraviglia fosse chiara anche alla mente di D.? »³⁶.

Si giunge così al nocciolo della questione, una questione che Dante non ha mai affrontato nel poema pur ponendola in modo distinto in *Inf.* I: Dante e la cupidigia-volontà di potenza, Dante e la lupa.

Passo a esporre la mia ipotesi di lavoro, dotata di un certo numero di riscontri da cui si può trarre l'abbozzo, logicamente fondato, di una interpretazione dei rapporti tra l'antefatto, *Purg.* XXXII e XXXIII e i canti finali del paradiso antecedenti l'arrivo di Bernardo. La vita è breve, ed è preferibile porgere alla comunità scientifica una interpretazione in fieri piuttosto che tacere.

Beatrice, nei versi sibillini di *Purg.* XXXIII, 79–96, spiega in quale modo la vicenda personale dell'uomo Dante si sia inserita nello scontro gigantesco tra papato (appoggiato dai comuni guelfi e dalla casa reale di Francia) e impero. Dante non era stato un uomo di parte, si

35. Ivi: la prima citazione a testo si legge a p. 18, la seconda a p. 19 e la terza a p. 23.

36. Ivi; la prima citazione è tolta da p. 29 e la seconda da p. 34; i corsivi sono miei.

era mantenuto al di sopra delle fazioni. Aveva servito la sua patria, Firenze, e ne aveva difeso gli interessi a suo giudizio legittimi. Come guelfo, prima dell'esilio, non ammetteva la sottomissione del Comune alla potestà imperiale. Quando era ancora molto giovane aveva assistito alla tenace resistenza opposta dal Comune ai tentativi di Rodolfo d'Asburgo e dei suoi vicari, Loddo d'Alemagna, nel 1281, e Percivalle Fieschi, nel 1286, di farsi prestare obbedienza. Aveva combattuto in prima linea nella battaglia di Campaldino in cui la Lega guelfa aveva inflitto il colpo di grazia ai ghibellini italiani³⁷. Nell'appoggio patriottico, fornito in perfetta buona fede, di Dante al guelfismo risiede la sua connivenza con la lupa. La cosa assume le sembianze di un traviamiento dottrinale perché il poeta non aveva piena avvertenza che il suo patriottismo e la fedeltà alla causa dell'indipendenza del Comune fossero strumenti della cupidigia e volontà di potenza diffuse. Così Dante, in *Purg.* XXXIII, beve senza impedimenti l'acqua del Letè e non ricorda poi di aver commesso colpa alcuna. La tesi non è nuova, ma va inquadrata nella parabola esistenziale e intellettuale del poeta.

Un accenno in *Cv*, IV, IV, 8, e una dichiarazione esplicita in *Mon*, II, I, 2-3, dimostrano che, prima dell'esilio, Dante aveva seguito l'opinione « che la romana potenza non per ragione né per decreto di convento universale fu acquistata, ma per forza », il che implica il disconoscimento dello stesso fondamento morale e giuridico dell'Impero³⁸. Questa è la dottrina professata dalla scuola da lui seguita. « Scuola » significa schiera, compagnia (cfr. *Inf.* III, 94 e *Purg.* XXXII, 79); « dottrina » è l'insieme di false credenze teoretiche, filosofiche e giuridiche, che si erano opposte alla vera dottrina, quella dei due soli; la falsa dottrina seguita da Dante e dal guelfismo genera un comportamento (« vostra via ») antitetico all'intenzione divina. Commentatori autorevoli parafrasano la parola « via » come se essa significasse sapienza del mondo, scienza umana. Ciò non è accettabile: Beatrice riprende una delle parole-chiave dei primi tre versi di *Inf.* I: « ché la diritta via era smarrita ». La mente di Dante perduto nella selva era offuscata da un insieme di false credenze d'indole anche politico-dottrinario. Peraltro, se la parola « via » significasse sapienza del mondo, scienza umana, essa sarebbe un inutile doppione della parola « dottrina ». Il verso 88

37. Cfr. nota 21 nel presente capitolo.

38. Cfr. la biografia di Dante redatta da S. A. CHIMENZ per il DBI.

di *Purg.* XXXIII sarebbe tautologico.

L'interpretazione proposta è la sola che spieghi due fondamentali rapporti: quello tra le parole sibilline di Beatrice, che Dante memorizza senza capirle, e l'antefatto del poema; quello tra le dette parole, la vicenda personale di Dante e la grandiosa dimensione storico-politica ed escatologica dello scontro tra le forze del male e le forze del bene in *Purg.* XXXII e XXXIII. Naturalmente è pressoché certo che, quando componeva *Inf.* I, Dante non avesse in mente neppure il germe del rapporto che le successive circostanze storiche gli consentiranno di stabilire tra l'antefatto e i canti finali di *Purg.*

La missione di Beatrice come guida di Dante si chiude con il canto XXX di *Par.* D'indi innanzi, con San Bernardo, il *viator* si immergerà solo nella contemplazione delle cose celesti. Tra il canto XXVII e il XXX della terza cantica viene ricreata la simmetria con *Inf.* I e II (specie in ordine alla diade lupa/veltro) e il parallelismo con gli ultimi due canti del *Purgatorio*. Che il traviamiento della cristianità sia provocato dalla cupidigia della chiesa e dall'usurpazione che essa compie delle prerogative imperiali, è ribadito in *Par.* XXVII per bocca di San Pietro (nel cielo delle stelle fisse) e di Beatrice (nel primo mobile).

San Pietro grida che l'ufficio di vicario di Cristo è vacante agli occhi del Figlio di Dio³⁹; poi scaglia una terribile invettiva contro Bonifacio VIII e i suoi successori, Clemente V incluso: « in vesta di pastor lupi rapaci / si veggion di qua su per tutti i paschi » (*Par.* XXVII, 55–56). Nel primo mobile, « il ciel che più alto festina », con movimento repentino e inatteso, ancorché non contraddittorio, Beatrice pronunzia una durissima rampogna contro la cupidigia, vizio che spinge verso terra gli occhi e i desidèri degli uomini. Nel cuore dell'apostrofe ella addebita tale bassezza morale degli uomini alla mancanza di una guida temporale sicura e autorevole: « Tu, perché non ti facci meraviglia, / pensa che 'n terra non è chi governi; onde sí svia l'umana famiglia » (ivi, 139–141). Quindi la donna celesta profetizza che i cieli presto irradieranno sul mondo gli influssi benefici per cui matureranno gli eventi tanto desiderati, atti a ricondurre sulla retta via l'umanità tralignata. Il parallelismo con *Purg.* XXXIII è toccato con mano felice,

39. Il Santo profetizza altresì, in modo indeterminato ma ardente, che la Divina Provvidenza presto restituirà a Roma il suo ufficio di città santa della comunità dei cristiani (*Par.* XXVII, 21–27; cfr. anche ivi, 40–63)

senza forzature, ma è sicuramente intenzionale oltre che evidente⁴⁰.

Dal cielo delle stelle fisse Beatrice aveva indotto ben due volte Dante a contemplare l'itinerario compiuto nello spazio: i sette pianeti e, lontanissima, la terra (*Par.* XXII, 127-153; ivi, XXVII, 76-87). Quella che in *Purg.* XXXIII era o pareva metafora (« e veggì vostra via da la divina / distar cotanto, quanto si discorda / da terra il ciel che più alto festina ») diventa realtà effettuale, che il poeta sperimenta e, letteralmente, “vede”. Anche questa è movenza sicuramente intenzionale. Dopo aver lasciato il primo mobile, i due amanti mistici giungono nell'Empireo. Il canto XXX è l'ultimo in cui Dante è ancora in compagnia della sua donna, ed ella gli mostra il trono che sarà occupato da Arrigo VII⁴¹.

In questo canto, come già in *Par.* XXVII, il poeta sfrutta sapientemente le parole che aveva messo in bocca a Beatrice in *Purg.* XXXIII. Dante personaggio osserva di persona, grazie al gran seggio predisposto ad Arrigo VII, quanto sia enorme la distanza che separa le operazioni degli uomini, sviate anche a causa di false dottrine politiche, dalla dottrina celeste: una distanza pari a quella che intercorre tra la terra e il primo mobile, il cielo più ampio e lontano dagli uomini. Il congedo, provvisorio, di Beatrice da Dante assume la forma di una ora ben limpida profezia politica *post eventum* in discorso diretto. Ella dapprima accenna il fallimento dell'impresa italiana dell'imperatore. Poi si rivolge a indeterminati “voi”, complemento diretto, cioè voi tutte genti cristiane, ma soprattutto voi abitanti dei territori italiani che difendete l'indipendenza delle vostre città e dei vostri municipi. Questi “voi”, tra i quali è qui apertamente inserito anche Dante, proprio come in *Purg.* XXXIII, sono accusati (qui sì) dalla donna celeste di

40. Nel primo mobile Beatrice tiene a Dante una lezione angelologica, che occupa parte del canto XXVIII e quasi tutto il XXIX. L'Alighieri coglie anche questa occasione per far fare alla sua donna una digressione sulla cupidigia, la quale si innesta nella severa rampogna, da parte di Beatrice, contro la fatua leggerezza dei predicatori e la credulità della gente ignorante (nella fattispecie contro le indulgenze date indiscriminatamente, per lucro, da religiosi avidi e spregiudicati, soprattutto frati; Beatrice prende specialmente di mira gli Antoniani). Solo nella prima parte della confutazione degli errori umani circa l'angelologia Beatrice si era rivolta al classico “voi” inclusivo di tutti i cristiani e anche di Dante (vanagloria degli uomini dediti alla filosofia). Spostando poi gli accenti della propria riprovazione sui predicatori, combatte specificamente lo spirito di lucro degli ecclesiastici e basta e dei monaci in particolare.

41. « E in quel gran seggio a che tu li occhi tieni / per la corona che già v'è su posta, / prima che tu a queste nozze ceni, / sederà l'alma, che fia giù agosta, / de l'alto Arrigo, ch'a drizzare Italia / verrà in prima ch'ella sia disposta » (vv. 133-38).

essere posseduti e accecati dalla cupidigia. A causa di essa respingono la guida, indispensabile, dell'imperatore: « la cieca cupidigia che v'amalia, simili fatti v'ha al fantolino, / che muor per fame e caccia via la balia » (vv. 139–41).

Senza dubbio sia Virgilio che Beatrice si erano rivolti spesso a un “voi” che includeva anche Dante pellegrino, insieme alla cristianità intera. Quando si trattava di fare battere l'accento sull'avarizia–cupidigia–volontà di potenza, però, le due guide non includevano Dante nella riprovazione; non solo, era soprattutto Dante, sia il pellegrino che l'autore a pronunziare rampogne e invettive contro i rei di quel vizio, eventualmente includendo in modo generico se stesso; oppure l'esecrazione veniva manifestata dal portavoce dell'Alighieri, dannati o salvi che fossero⁴². Il complemento diretto “voi” di *Par.* XXX riprende e chiarisce puntualmente la proposizione di *Purg.* XXXIII « e veggì vostra via da la divina / distar cotanto, quanto si discorda / da terra il ciel che più alto festina ». Il corso degli eventi storici ha

42. Quanto al pellegrino basti pensare a *Inf.* XVI, 76–78 o ivi, XIX, 90–117; quanto all'autore cfr. ivi, 1–6, ivi, XXVI, 1–6, *Purg.* VI, 91–96, 103–105, 124–126, 133–147, *Par.* XVIII, 123–136. Giova riferire, di questa apostrofe feroce contro il papa Giovanni XXII, il Caorsino del successivo canto XXVII, 58, i versi in cui il pontefice è sarcasticamente accusato da Dante di simonia: « Ben puoi tu dire: “T' ho fermo 'l disiro / sí a colui che volle viver solo / e che per salti fu tratto al martiro, / ch'io non conosco il pescator né Polo ». Dante autore mette in bocca al pontefice parole che, letteralmente, significano che questi tenne il proprio desiderio tutto inteso e rivolto a Giovanni Battista, tanto da non conoscere i santi Pietro e Paolo. La sprezzante perifrasi che designa il Battista sta qui per il fiorino di Firenze, su una faccia del quale era impressa l'immagine del battezzatore imparentato con Gesù. Circa i portavoce dell'Alighieri si riducano a mente Ciaccio, Brunetto, Guido del Duca (*Purg.* XIV, 58–66), Marco Lombardo, Ugo Capeto, l'aquila (*Par.* XIX, 117–148, contro i vizi, tra cui spiccano ovviamente l'avarizia spregevole, la brama di dominio e anche la lussuria e la superbia di numerosi regnanti, alcuni dei quali, come Filippo il Bello, morti da poco tempo), San Pietro. Dante autore, includendo se stesso, scrive per esempio in *Inf.* XII: « Oh cieca cupidigia e ira folle, / che sí ci sproni ne la vita corta, / e ne l'eterna poi sí mal c'immolle! ». In *Par.* V, Beatrice lancia agli uomini un monito severo affinché siano molto prudenti nel risolversi a fare voti. Si rivolge a un generico « voi » che, insieme a tutti i battezzati include anche Dante (« Siate, cristiani, a muovervi più gravi: non siate come penna ad ogni vento, e non crediate ch'ogne acqua vi lavi »: vv. 73–75). Ella esorta i cristiani (« voi ») a non lasciarsi trasportare da non limpide passioni, formulando i voti: « Se mala cupidigia altro vi grida, / uomini siate, e non pecore matte ». Credo che in questo esempio il « voi » includa Dante. La « mala cupidigia » è qui però qualcosa di diverso dall'avarizia e brama di denaro e potere. Tutti — traggo le conseguenze di una bella chiosa dell'Ottimo — avevano (e non pochi ancora hanno) la tendenza a formulare voti perché un commercio intrapreso prosperasse e soprattutto perché fosse trovato un rimedio a una perdita subita (in denaro, in bestiame, in mercanzie).

infatti assunto, all'altezza di *Par.* XXX, una fisionomia aspra e dura per l'Alighieri, e tuttavia ben definita, tale che Beatrice non deve più parlare in modo oscuro, criptico, ma può parafrasare in parole semplici e chiarissime quel che in modo enigmatico e cifrato aveva detto in *Purg.* XXXIII, 85–90. « Voi »: anche Dante sta tra coloro che, per essere guelfi (il viaggio avviene nella settimana santa del 1300!), sono ribelli all'ordine temporale costituito da Dio in favore della pace e della felicità terrena dei cristiani. Dante, patriota fiorentino, fautore dell'indipendenza del Comune e impegnato nella vita pubblica di esso, ha per ciò stesso favorito la lupa, seguendo false dottrine, una falsa via e false immagini di bene.

5. La topica esordiale: protasi e invocazioni in sede proemiale

La formula 'protasi e invocazioni in sede proemiale' designa le tre protasi e le tre invocazioni alle divinità del canto e della poesia con cui si apre il primo dei trentatré canti di ogni cantica (senza cioè tener conto di *Inf.* I). Nel proemio di *Inf.* II, a differenza che nella seconda e nella terza cantica, lo scriba–storico e l'autore si alternano, il che è prova del genio di Dante, del suo attenersi alle regole solo quando l'osservanza di esse contribuisce all'efficacia espressiva⁴³. I primi cinque versi di questo proemio, diegetici, sono un attacco che fa parte del resoconto e sono di penna dell'io del poeta che scrive: l'amanuense–storico e l'autore vi sono pressoché indistinguibili. Ancora una volta par quasi che l'io del poeta che scrive sia in simbiosi o quasi con il peccatore o *agens* del quale narra i casi. L'impressione è donata per un verso dal pathos e dalla partecipazione con cui la diade scriba–autore accenna le difficoltà e i pericoli di un viaggio attraverso l'inferno e per altro verso dalla contrapposizione frontale tra l'insieme degli animali che sulla terra si accingevano al riposo notturno (vv. 1–3) e la solitudine del personaggio (raccontato), che si apprestava ad affrontare il travaglio, sia materiale e fisico sia spirituale, del viaggio penoso e pericoloso (ivi, 1–6). Sottilizzando si potrebbe asserire che fino al primo emistichio del terzo verso si ha una sorta di preambolo alla protasi.

43. I versi 1–9 di *Inf.* II sono riferiti nel capitolo I, alla nota 2.

La protasi in senso stretto è costituita dal secondo emistichio del terzo verso e dai versi successivi fino al sesto incluso. Quest'ultimo è di penna dell'autore, è cioè il solo segmento metatestuale della esposizione dell'argomento, sebbene si raccordi senza discrasia alcuna ai due versi precedenti, perché esprime l'intenzione di raccontare distesamente quel che in essi è stato appena accennato. Il sesto verso prepara l'intervento fuori campo dell'autore. Ai versi 7-9, infatti, chiuso il sipario, questi accorre sul proscenio per pronunciare, dal presente della scrittura, la breve, densa invocazione alle muse. . . e a se stesso, cioè al proprio ingegno e alla mente. Il lettore-uditore avverte che si tratta di esortazione fiduciosa; la coscienza del proprio talento è stata dall'autore attenuata mediante topos di modestia consegnato al tempo futuro. Tutto è già scritto nella memoria. Essa deve compiere un lavoro da copista, riscrivere senza alterare⁴⁴. Dante si era espresso in modo simile, come è già capitato di osservare, nelle proposizioni iniziali del paragrafo I della *Vita nuova*⁴⁵.

Alla topica esordiale convenzionale appartiene il bellissimo proemio di *Purg.* I, 1–12. L'autore pronunzia dal proscenio, a sipario chiuso, la protasi e la invocazione alle muse, adesso con esplicita richiesta di aiuto a Calliope, musa dell'epica, perché la materia e lo stile si innalzano rispetto alla prima cantica⁴⁶. L'innalzamento della materia e dello stile coincidono con il senso di sollievo del poeta, che si è lasciato definitivamente alle spalle l'inferno, e pare ora respirare profondamente l'aria pura della spiaggia del purgatorio. Il sollievo, il sollevarsi o l'ergersi verso l'alto del poeta e della poesia sono espressi mediante un folto gruppo di verbi: « alza », « salire », « resurga », « surga ». Non entro nella disputa se l'espressione-chiave della metafora che designa la virtù poetica di Dante, cioè « navicella », sia o non sia un diminutivo, come a me piace credere, il *Purgatorio* essendo fittamente punteggiato, specie nei primi canti, di diminutivi, segno di umiltà. Nel medesimo

44. Per ragguagli sulla « mente » cfr. capitolo II, nota 14.

45. Vd. *ibidem*, e in genere l'inizio del par. 3. di questo cap. II.

46. Protasi: « Per correr miglior acque alza le vele / omai la navicella del mio ingegno, / che lascia dietro a sé mar sí crudele; / e canterò di quel secondo regno, / dove l'umano spirito si purga / e di salire al ciel diventa degno »; invocazione: « Ma qui la morta poesí resurga, / o sante Muse, poi che vostro sono; / e qui Caliopè alquanto surga, seguitando il mio canto con quel suono / di cui le Piche misere sentiro / lo colpo tal, che disperar perdono ».

canto troviamo « isoletta » ed « erbetta »; nei canti successivi « vasello snelletto », « pecorelle », « timidette ». Resta il fatto che nell'umiltà mansueta autentica è sempre insito un tratto affettuoso. Subito dopo che l'autore ha compiuto gli *officia* esordiali avviene la ripresa della narrazione da parte dello scriba, al v. 13. La demarcazione non è avvertita come cesura *ex abrupto* perché l'intera porzione di testo antecedente le prime parole pronunziate da Catone (v. 40) è contrassegnata sia da continuità fonico-stilistica, cioè da soave, armoniosa musicalità, sia, nel livello eidetico-visuale, dall'ampiezza e purezza del paesaggio⁴⁷.

L'Alighieri non manca di creare un parallelismo tutto esteriore, e vago, con la prima cantica. *Purg.* I si atteggia a prologo; i pellegrini devono infatti giustificare la loro venuta a Catone, il severo custode del purgatorio, e, per ordine di questo, Dante, prima di intraprendere il cammino verso il monte, deve purificarsi e cingere il giunco dell'umiltà; ma, sebbene *Purg.* I sia una unità narrativa conchiusa, anche *Purg.* II vuole in qualche modo richiamare *Inf.* II e costituire, insieme al canto precedente, un preludio. In *Purg.* II, i poeti assistono casualmente allo sbarco di un gruppo di anime sulla spiaggia dell'isola e si lasciano rapire dal canto del musico Casella, amico di Dante, che è tra i nuovi arrivati, fino a dimenticare che occorre assumere l'atteggiamento delle anime oranti ed espianti.

Inf. II è il tempo dell'indugio a causa dei dubbi di Dante peccatore; *Purg.* II è il tempo dell'indugio a causa del desiderio di Dante, condiviso da tutti gli astanti e perfino da Virgilio, che l'arte soave di Casella lo riporti ai più dolci ricordi terreni, quando la musica e il canto lenivano ogni affanno. Le analogie sono superficiali anche se (o forse proprio perché) sicuramente intenzionali. Assai più marcate le differenze. Basti pensare che sia in *Inf.* I che in *Inf.* II vi è un solo personaggio "fuori posto", Virgilio, anima priva di peccato, che viene ai margini della selva oscura, anima che da secoli è nella seconda vita, la quale torna nel mondo terreno per soccorrere Dante. In *Purg.* I sono fuori posto tutti e tre i personaggi: Dante, il quale è nella prima vita, Virgilio che è un'anima perpetuamente destinata al limbo e dunque esclusa dai regni della salvezza, e Catone stesso, per i motivi chiariti da E. Auerbach: Catone fu un pagano del tutto estraneo alla rivelazione

47. « Dolce color d'oriental zaffiro, / che s'accoglieva nel sereno aspetto / del mezzo, puro infino al primo giro, / a li occhi miei ricominciò diletto » (*Purg.* I, 13-16).

(e dovrebbe allora trovarsi nel limbo), fu un suicida (e dovrebbe allora trovarsi nella selva dei suicidi), fu uno strenuo nemico di Cesare, che instaurò l'ordine politico voluto e da tempo preparato da Dio come sede terrena e temporale della cristianità.

L'autore è di nuovo sul proscenio in *Par.* I, 1–36; i primi dodici versi costituiscono la esposizione dell'argomento. Segue, dal verso 13 al 33 l'invocazione ad Apollo⁴⁸. Com'è stato spesso osservato, nelle protasi alle due prime cantiche, l'io del poeta che scrive, nella fattispecie quello di Dante autore, è, o direttamente o per metafora (« la navicella del mio ingegno »), il soggetto della prima terzina. In *Inf.* II esso si trova precisamente al centro dei primi sei versi: dall'io poetante si irradia il tessuto figurativo dei primi sei versi, sia di quelli definiti sopra come una sorta di preambolo alla protasi e poi della protasi *stricto sensu*. Qui, all'inizio della terza cantica, esso si fa da parte, e in primo piano campeggia la gloria di Dio; l'« io » ricorre solo al quinto verso, e in posizione assai defilata: è la seconda parola del verso e non la prima, non è sotto accento principale, è anzi assorbito fonicamente nell'agglomerato vocalico u' / io / e, tanto più che vi si trova in sinalefe.

Dante vuole fare sentire la suprema grandezza dell'argomento che ora tratterà e che nessuno prima di lui ha trattato. Pertanto il massimo risalto è conferito alla gloriosa potenza creatrice di Dio, cui è subordinato il fatto che l'universo tutto sia da essa generato e variamente illuminato. Marcato è, fin dai primi versi di *Par.* I, il tema della luce. Scrive bene Ettore Paratore: « i termini indicanti luce, fulgore, ebbrezza dionisiaca di lampeggiamenti e di riflessi dominano il canto,

48. Protasi: « La gloria di colui che tutto move / per l'universo penetra, e risplende / in una parte più e meno altrove. / Nel ciel che più de la sua luce prende / fu' io, e vidi cose che ridire / né sa né può chi di là sù discende; / perché appressando sé al suo disire, / nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire. / Veramente quant'io del regno santo / ne la mia mente potei far tesoro, / sarà ora materia del mio canto ». Invocazione: « O buono Appollo, a l'ultimo lavoro / fammi del tuo valor sí fatto vaso, / come dimandi a dar l'amato alloro. / Infino a qui l'un giogo di Parnaso / assai mi fu; ma or con amendue / m'è uopo intrar ne l'aringo rimaso. / Entra nel petto mio e spira tue / sí come quando Marsia traesti / de la vagina de le membra sue. / O divina virtù, se mi ti presti / tanto che l'ombra del beato regno / segnata nel mio capo io manifesti, / venir vedra' mi al tuo diletto legno, / e coronarmi allor di quelle foglie / che la materia e tu mi farai degno. / Sí rade volte, padre, se ne coglie / per trionfare o cesare o poeta, / colpa e vergogna de l'umane voglie, / che parturir letizia in su la lieta / delfica deità dovria la fronda / peneia, quando alcun di sé asseta ».

costituendone il Leitmotiv »⁴⁹. Ricorre spesso il « sole », ma si incontrano anche « risplende », « luce », « favilla », « fiamma », « lucerna », « stella », « raggio », « sfavillar », « foco », « lume », e così via.

Dante autore dichiara di aspirare all'incoronazione poetica. Nella *Commedia* il *viator* incontra (o sente discorrere di) parecchi famosi verificatori in volgare, e nei confronti dell'arte di alcuni tra loro esprime stima vivissima. Come si è già notato, nessuno di loro, né Guido Cavalcanti, né Pier della Vigna, né Brunetto Latini, né Bertran de Born, né Sordello da Goito, né Bonagiunta Orbicciani, né Jacopo da Lentini, né Guittone d'Arezzo, né Guido Guinizzelli, né Giraut de Bornelh, né Arnaut Daniel, né Folchetto da Marsiglia viene mai chiamato poeta. Il solo poeta in lingua volgare è, nella *Commedia* — e se ne avrà in séguito conferma esplicita —, Dante; gli altri sono assimilabili invece alla formula della *Vita Nuova* « dicatori » « per rima » in volgare, o rimatori volgari, mentre poeti sono, oltre a Dante, gli *auctores* dell'antichità (Omero, Virgilio, Ovidio, Orazio, Lucano, Stazio)⁵⁰.

La retorica raccomandava che nell'esordio il poeta cercasse di accattivarsi la benevolenza del pubblico. L'Alighieri non sembra perseguire questo obiettivo nel proemio di *Par.* I. La spiegazione di tale atteggiamento si trova nei versi di apertura di *Par.* II, dei quali si discorrerà nell'ultimo paragrafo. L'Alighieri rinuncia a creare parallelismi tra i primi canti di *Par.* e quelli corrispettivi di *Inf.* e di *Purg.*: il pellegrino si reca tra le anime sante, e dunque non sarebbe possibile attribuirgli la volontà di indugiare, e neppure è più pensabile che egli debba affrontare ostacoli salvo quelli legati alla sua corporeità, invero fin dall'inizio rimossi per il fatto che le leggi fisiche e naturali non sono vigenti nel mondo metafisico (e infatti, mentre ascende con l'amata al cielo della luna, Dante si sente trasumanare). La sola, superficiale analogia con i primi canti di *Inf.* e di *Purg.* è che il momento in cui primamente si mostrano al *viator* anime che già abitano il terzo regno è rinviato al canto terzo (a non tener conto delle figure istituzionali quali sono Catone, l'angelo nocchiero, Beatrice).

49. E. PARATORE, *Il canto I del "Paradiso"*, in *Nuove Letture Dantesche*, Firenze, Le Monnier 1972, vol. V, pp. 255–284 (le espressioni riferite nel testo si leggono alle pp. 276–77).

50. Questa tematica, quale è svolta nelle opere di Dante anteriori alla *Commedia* e poi nel poema, è stata indagata nel secondo capitolo del presente libro, specie ai paragrafi 2 e 3.

6. Protasi e invocazioni di secondo e di terzo grado

Sarebbero protasi di secondo grado quelle preposte ai due cerchi in cui è suddiviso l'inferno infimo, cioè la seconda grande zona della prima cantica. Sono protasi di terzo grado quelle che, sotto molteplici vesti retoriche, informano il lettore-uditore circa il contenuto di un canto o di una parte di un canto. Dante si avvale di siffatte esposizioni dell'argomento soprattutto in *Inf.*, mentre le invocazioni alle o alla divinità affinché concedano la virtù espressiva punteggiano fittamente *Par.*

Alla fine di *Inf.* XVII i due pellegrini “sbarcano” (dalla groppa di Gerione) nell'ottavo cerchio, sede dei fraudolenti. Alcuni studiosi definiscono prologo i vv. 1–18 di *Inf.* XVIII⁵¹. Occorre allora distinguere prologo e preambolo dalla protasi, sia di primo sia di secondo grado. Nel prologo all'ottavo cerchio stanno solo alcuni caratteri esteriori della protasi. L'autore informa che il cerchio, sul quale si diffonderanno ben tredici canti, è detto Malebolge, è tutto di pietra di color ferrigno, ed è diviso in dieci fossi o bolge, qualche volta ulteriormente sezionate nel fondo. Si tratta di informazioni topografico-visuali. In una protasi ci si attenderebbe di leggere del male morale che impregna la zona, dei suoi abitanti, delle punizioni cui sono sottoposti: nel “prologo” non v'è il benché minimo cenno di ciò. L'Alighieri, inoltre, non inserisce l'invocazione alle divinità affinché rechino soccorso alla virtù poetica. Dunque i vv. 1–18 di *Inf.* XVIII non sono un proemio. Mancano anche il topos della condanna morale e quello della difficoltà espressiva. In verità, qualcosa circa le differenti operazioni compiute mediante la frode e punite nelle diverse bolge era già stato raccontato da Virgilio a Dante in *Inf.* XI. Inoltre, all'arrivo del mostro Gerione, « sozza immagine di froda » (*Inf.* XVII, 7), alla sponda del settimo cerchio, Virgilio aveva pronunziato parole di acre disprezzo nei confronti di esso e della sua indole, la doppiezza. Ciò spiega in parte come mai a Dante sia parso superfluo premettere alle Malebolge un esordio in piena regola.

Citatissimo è il proemio con cui si apre *Inf.* XXXII (vv. 1–9 e 10–12), proemio che precede la visita alla zona di Cocito⁵². La protasi di secon-

51. Cfr. S. CARRAI, *Attraversando le prime bolge. Inferno XVIII*, su « L'Alighieri. Rassegna dantesca », 52, n.s., XXXVII–2011, pp. 97–11; la citazione a testo è tolta da p. 98.

52. « S'io avessi le rime aspre e chioce, / come si converrebbe al tristo buco / sovra

do grado si salda alla esibizione solenne del topos di modestia: l'autore protesta la propria incapacità di conseguire l'espressione poetica adeguata. La esposizione dell'argomento è qui accompagnata dall'invocazione alle divinità che elargiscono la potenza poetico-espressiva. L'autore non lascia subito il proscenio, dopo le terzine esordiali, ma si ritira gradualmente, affidando a una maledizione il compito di far da cerniera tra l'esordio e la ripresa della narrazione da parte dello scriba-storico. Nell'*Inferno*, come già si è notato, è un topos anche la condanna del peccato e dei peccatori da parte dell'autore; essa è in genere preliminare, o è posta subito dopo la esposizione delle colpe dei dannati di una zona determinata: le maledizioni, o la lode alla giustizia di Dio sono dunque una regola. Nella cerniera di carattere morale dianzi menzionata si richiama l'attenzione del pubblico sul fatto che ci si accinge a trattare dei più malvagi tra gli esseri creati⁵³.

Doveroso è accennare le protasi che sono porzioni di testo dotate anche di diversa identità retorica, indipendente, quest'ultima, sia dalle funzioni proemiali che dalla topica delle premesse, dei prologhi, dei preamboli e via dicendo. Le figure in questione sono a maggioranza riconducibili all'apostrofe (appelli al lettore, esecrazione, invettiva, maledizione, invocazione), depurata dal carattere precipuo che le attribuì la retorica classica. Non si tratta qui infatti di deviazioni che distolgano dall'argomento principale; anzi, esse preparano l'ingresso in *medias res*. Anche altre figure di pensiero vengono utilizzate come esposizioni dell'argomento, soprattutto la similitudine. Queste stesse forme "retoriche" possono fungere da epilogo; esse si prestano al riuso in tutte le posizioni all'interno del testo verbale. La piccola protasi di terzo grado con cui si apre *Inf.* XIX è un'invettiva contro un preciso peccatore, Simon mago, e contro tutti i rei del medesimo peccato, la simonia: « O Simon mago, o miseri seguaci / che le cose di Dio, che di bontate / deon essere spose, e voi rapaci / per oro e

'l qual pontan tutte l'altre rocce, / io premerei di mio concetto il suco / più pienamente; ma perch'io non l'abbo, / non senza tema a dicer mi conduco; / ché non è impresa da pigliare a gabbo / discriver fondo a tutto l'universo, / né da lingua che chiami mamma o babbo » (*Inf.* XXXII, 1-9); invocazione alle muse: « Ma quelle donne aiutino il mio verso / ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe, / sí che dal fatto il dir non sia diverso » (ivi, 10-12).

53. « Oh sovra tutte mal creata plebe / che stai nel loco onde parlare è duro / mei foste state qui pecore o zebe! »; e subito dopo: « Come noi fummo giù nel pozzo scuro / [...] / [...] dicere udi'mi » (ivi, 14-17).

per argento avolterate, / or convien che per voi suoni la tromba, / però che ne la terza bolgia state » (vv. 1–6). In linea con l'intonazione del canto, l'invettiva ha movenze apocalittiche (« per voi suoni la tromba »). Dopo la conclusione della protasi, l'amanuense riprende il controllo della narrazione (vv. 7–9). L'autore però non lascia subito il proscenio ma, prima di ritirarsi, pronunzia una esclamazione di lode alla sapienza e alla giustizia di Dio (vv. 10–12).

Questo procedimento stilistico — piccole parti compatte di testo dotate di altra identità retorica svolgono il ruolo di esposizioni dell'argomento — vale più come regola che non come eccezione. Esso viene talvolta complicato. Si consideri la lunga protasi, freddamente analitica e scevra da ogni emozione, che introduce alla zona degli scismatici. Essa è composta da due porzioni di testo retoricamente ben distinte: dapprima una interrogativa retorica d'autore (esposizione dell'argomento e topos di modestia) e la scontata risposta « Chi poria mai pur con parole sciolte / dicer del sangue e delle piaghe a pieno / ch'ì ora vidi, per narrar più volte? / Ogne lingua per certo verria meno / per lo nostro sermone e per la mente / c'hanno a tanto comprender poco seno » (ivi, XXVIII, 1–6). Segue una similitudine tutta d'autore (primo e secondo termine), che spiega dal presente della scrittura come intendere il sangue e le piaghe di cui si parla nella interrogativa retorica: non come quelli provocati da malattie, sibbene come quelli provocati da carneficine belliche. Dopo la conclusione di essa, l'autore si ritira e cede il posto allo scriba, che riprende a narrare, dal verso 22, le esperienze e i casi occorsi al pellegrino.

In *Inf.* XXIX, l'Alighieri conclude fatti e discorsi concernenti la nona bolgia versandovi, fino al v. 36, parte della materia inerente i seminari di discordie e gli scismatici. A partire dal v. 37 i due poeti salgono sull'ultimo dei ponti di Malebolge. A fungere da preambolo, che è anche protasi di terzo grado, alla decima bolgia, sono due elaborate similitudini d'autore tra loro non contigue, tratte la prima dalla viva e diretta esperienza di Dante (ivi, 46–51) e la seconda dalle *Metamorfosi* di Ovidio (ivi, 58–66)⁵⁴. Tra esse due sono incuneati quasi quattro

54. « Qual dolor fora, se de li spedali / di Valdichiana tra 'l luglio e 'l settembre / e di Maremma e di Sardigna i mali / fossero in una fossa tutti insieme, / tal era quivi, e tal puzzo n'usciva / qual suol venir de le marcite membre » (ivi, XXIX, 46–51); « Non credo ch'a veder maggior tristizia / fosse in Egina il popol tutto infermo, / quando fu l'aere sì pien di malizia, / che li animali, infino al picciol vermo, / cascaron tutti, e poi le genti

versi di penna dello scriba-storico (che porta avanti la narrazione dal v. 52 al primo emistichio del v. 55), seguiti da una breve digressione dell'autore (dal secondo emistichio del v. 55 al v. 57) nella quale, alla intensa sostanza morale, si congiunge l'informazione basilare: che in quella bolgia sono puniti i falsatori, talché la digressione fa parte in modo organico del preambolo e/o protasi⁵⁵.

Vengo a *Purg.* e a *Par.* È una protasi di terzo grado la terribile maledizione, riferita nel capitolo precedente, che l'autore scaglia contro la lupa (cupidigia, che è anche volontà di potenza), prima dell'incontro con Ugo Capeto nella cornice degli avari (*Purg.* XX, 10–15). Essa ricorda la invettiva contro Simon mago. Si trovano nella posizione tipica dell'esordio anche digressioni dell'autore il cui tema principale è altro rispetto a quello del canto per il quale fungono apparentemente da preambolo. È il caso dei notissimi versi con cui si apre *Par.* XXV, che sono un falso epilogo rispetto a *Par.* XXIV; su di essi converrà ritornare più avanti.

Non solo le protasi sono di secondo o di terzo grado, ma anche (si pensi a *Inf.* XXXII, 10–12), le invocazioni alle divinità affinché concedano la virtù espressiva. Queste sono sovente disgiunte da esposizioni dell'argomento. Esse preludono a eventi apicali, richiamando l'attenzione del pubblico affinché si concentri sui fatti che stanno per essere narrati, e adempiendo funzione simile a quella degli appelli al lettore: « O sacrosante Vergini, se fami, / freddi o vigilie mai per voi soffersi, / cagion mi sprona ch'io mercé vi chiami. / Or convien che Elicona per me versi, / e Uranie m'aiuti col suo coro / forti cose a pensar mettere in versi » (*Purg.* XXIX, 37–39). A prova di questa affinità intima tra le invocazioni di terzo grado e le possibilità espressive degli appelli, l'autore, sulla soglia delle sette cornici del purgatorio, interrompe il resoconto dello scriba, con tre versi che non fungono da diversione sibbene da *captatio*: « Lettor, tu vedi ben com'io innalzo / la mia materia: e però con più arte / non ti meravigliar s'io la rinalzo » (ivi, IX, 70–72). Come ha scritto Spitzer, il poeta annuncia al lettore che adotterà un più alto livello stilistico, « proporzionato alla sublimità dei

antiche, / secondo che i poeti hanno per fermo, / si ristorar di seme di formiche; / ch'era a veder per quella oscura valle / languir li spirti per diverse biche » (ivi, 58–66).

55. « Noi discendemmo in su l'ultima riva / del lungo scoglio, pur da man sinistra; / e allor fu la mia vista più viva / giù ver' lo fondo, là 've la ministra / de l'alto Sire infallibil giustizia / punisce i falsador che qui registra » (ivi, 52–57).

temi che deve affrontare: *concetto che avrebbe potuto anche esprimere nella forma di un'invocazione alle Muse*»⁵⁶.

La voce fuori campo dell'autore invoca la divinità per ottenere la virtù poetica soprattutto in *Par.* Nei vv. 4-9 di *Par.* I, dunque nel vivo della esposizione dell'argomento, l'autore scrive che egli ha contemplato i più sublimi misteri e goduto della visione beatifica, ma la sua mente o memoria finita non è stata in grado di incorporarsi quelle conoscenze e la visione di Dio, talché non può riprodurle ora. Si tratta della condizione dell'*excessus mentis*, di cui hanno parlato i mistici e che Dante descrive, dopo averne fatto diretta esperienza osservando, nel cielo stellato, il Cristo risorto trionfante⁵⁷. La *recusatio*, la protesta della propria modestia e limitatezza di forze, era abituale nei poeti augustei⁵⁸. Essa assume però in Dante diverso significato: è lo sgomento del poeta dinanzi alla sua materia; è l'affermazione della insufficienza dell'umano ingegno rispetto all'altezza del tema da rappresentare⁵⁹.

L'Alighieri pareggia l'uno all'altro due esiti diversi di questo limite della virtù espressiva, quasi si trattasse di un unico esito. Da un lato la lingua degli uomini non offre parole atte a esprimere la realtà metafisica e celeste di cui nessuno ha mai fatto esperienza (il purgatorio appartiene ancora al mondo fisico, sebbene la potenza divina vi attui opere prodigiose): « Se mo sonasser tutte quelle lingue / che Polimnìa con le suore fero / del latte lor dolcissimo più pingue, / per aiutarmi, al millesmo del vero / non si verria, cantando il santo riso / e quanto il santo aspetto il facea mero » (*Par.* XXIII, 55–60)⁶⁰. Dall'altro lato — e via via che Dante ascende verso l'Empireo questo esito diviene prevalente — l'accento batte, martellante, sulla impossibilità, per la

56. L. SPITZER, *Gli appelli al lettore nella Commedia*, cit., p. 218 (vd. nota 10; il corsivo è mio).

57. In verità nei mistici l'*excessus* si risolve in un annichilimento, mentre in Dante è una esaltazione della sua personalità: « Come foco di nube si diserra / per dilatarsi sí che non vi cape, / e fuor di sua natura in giù s'atterra, / la mente mia così, tra quelle dape / fatta più grande, di se stessa uscío, / e che si fesse rimembrar non sape » (*Par.* XXIII, 40-45, corsivo mio).

58. Cfr. E. PARATORE, *Il canto I del Paradiso*, cit., p. 273.

59. In *Par.* I, il *viator* sente che si sta innalzando oltre i limiti dell'umano. L'autore chiosa subito, evitando la *excusatio* e l'affettazione del topos di modestia: « Trasumanar significar per verba / non si poria; però l'esempio basti / a cui esperienza grazia serba » (vv. 70-72; corsivo del curatore).

60. Per altre dichiarazioni di incapacità dell'ingegno artistico cfr. *Par.* X, 43-45, ivi, 70-75, ivi, XXX, 16-21 e 28-33, ivi, XXXI, 136-138.

mente umana, anche la più dotata e ispirata, di riprodurre quel che l'intelletto ha appreso e che la mente ha veduto. Numerose sono le dichiarazioni di impotenza dell'autore a ritrarre la bellezza di Beatrice, nel corso dell'ascesa sempre più splendente; talché il suo splendore annullava le facoltà della mente, che è anche la memoria, di Dante⁶¹. Fittissime, e sofferte a causa della strenua tensione alla oggettivazione espressiva, diventano le dichiarazioni dell'autore secondo cui, via via che il *viator* si avvicinava alla meta, a Dio, la mente ha sì veduto, ma non è stata in grado di fissare, di memorizzare: la visione si è dileguata subito.

L'autore inserisce fin verso la fine del *Paradiso* invocazioni di terzo grado, disgiunte cioè da esposizioni dell'argomento, in cui chiede alle, o alla, divinità la facoltà di esprimere in modo quanto più possibile compiuto e fedele la visione da lui ricevuta; così, nel cuore della cantica, questa volta con topos di modestia: « O diva Pegasëa, che li 'ngegni / fai glorïosi e rendili longevi, / ed essi teco le cittadi e' regni, / illustrami di te, sí ch'io rilevi / le lor figure com'io l'ho concette: / paia tua possa in questi versi brevi! » (*Par.* XVIII, 82–87)⁶². Poi, ancora una volta con topos di modestia, subito prima che al *viator* si dispieghi la visione della candida rosa, l'autore esclama, grato a Dio: « O isplendor di Dio, per cu' io vidi / l'alto trionfo del regno verace, / dammi virtù a dir com'io il vidi! » (ivi, XXX, 97–99).

Prima di giungere all'Empireo, l'autore — pur tormentato sia dalla impossibilità di esprimere ciò che ha visto, sia dall'oblio dell'esperienza intellettivamente conosciuta, e dalla mente percepita ma non conservata — dichiara che deve rassegnarsi alla incompiutezza e alla frammentarietà: « e così, figurando il paradiso, / convien saltar lo sacro poema, / come chi trova suo cammin riciso » (*Par.* XXIII, vv. 61–63). L'autore avverte il lettore quando è costretto a saltare alcuni particolari meravigliosi: « si volse con un canto tanto divo, / che la mia fantasia nol mi ridice. / Però salta la penna e non lo scrivo; / ché l'immagine nostra a cotai pieghe, / non che 'l parlare, è troppo color vivo » (ivi, XXIV, 23–27). In *Par.* XXXIII Dante vorrebbe descrivere

61. Cfr. *Par.* XIV, 79–81; XVIII, 8–12; XXIII, 22–24; XXX, 19–27.

62. Poiché tutte le muse allevarono il cavallo Pegaso è probabile che a tutte Dante rivolga la invocazione e non a Urania soltanto come alcuni commentatori hanno sostenuto. La diva pegasëa sarebbe cioè la musa in modo indeterminato.

la visione beatifica, ma il ricordo di quel che vide nella condizione dell'*excessus mentis* è lontanissimo, quasi scomparso (ivi, 91–93, 94–96, 106–109 e 121–123). L'affermazione della insufficienza di ogni umano ingegno rispetto all'altezza del tema e lo sgomento del poeta dinanzi alla sua materia si fondono con la supplice invocazione a Dio affinché doni, malgrado tutto, il ricordo, almeno lontano e sbiadito, e la virtù espressiva:

Da quinci innanzi il mio veder fu maggio / che 'l parlar mostra, ch'a tal vista
cede, / e cede la memoria a tanto oltraggio. / Qual è colui che somnando
vede, / che dopo il sogno la passione impressa / rimane, e l'altro alla mente
non riede, / cotal son io, ché quasi tutta cessa / mia visione, ed ancor mi
distilla / nel core il dolce che nacque da essa. / Così la neve al sol si disigilla;
/ così al vento nelle foglie levi / si perdea la sentenza di Sibilla. / O somma
luce, che tanto ti levi / da' concetti mortali, a la mia mente / ripresta un poco di
quel che parevi, / e fa la lingua mia tanto possente, / ch'una favilla sol de la tua
gloria / possa lasciare a la futura gente. (ivi, 55–72; corsivo mio)

7. Porzioni di testo disgiunte dalle funzioni proemiali, che adempiono il ruolo di preamboli secondari

Tutte e tre le cantiche sono conteste di preamboli corrispondenti alla definizione data nel titolo. Non sempre essi sono di penna dell'autore, qualche volta ne è responsabile l'estensore del resoconto, altre volte sono misti, parte dello scriba e parte dell'autore. Di questa situazione si erano resi conto, come potevano, anche i commentatori antichi. Il Buti definisce «proemio» l'appello al lettore di *Inf.* XXV, 46–48; secondo Benvenuto l'appello con cui si apre *Par.* XIII è un esordio⁶³.

In *Inf.*, quasi ogni rappresentazione o dell'incontro con le diverse categorie di peccatori o di un grande episodio che abbracci più canti e in cui siano implicate, oltre alle anime dei dannati, anche le potenze demoniache, è preceduta da una sorta di preambolo⁶⁴. Si sono menzionate le esposizioni dell'argomento di penna dell'autore che

63. Cfr. il pregevole studio di P. DE VENTURA, *Le prediche agli ascoltatori e il dialogo con il lettore*, in Id., *Dramma e dialogo nella Commedia di Dante. Il linguaggio della mimesi per un resoconto dall'aldilà*, (2004), Napoli, Liguori 2007, pp. 62–84. L'A. accenna il ruolo degli appelli secondo alcuni antichi commentatori a p. 71, nota 31.

64. Si distinguono in particolare due grandi episodi, spesso accostati alle sacre rappresentazioni, che abbracciano rispettivamente i canti VIII e IX (le potenze demoniache

precedono l'esperienza delle bolge dei simoniaci, dei consiglieri di frode, dei seminatori di discordie e dei falsatori; in quest'ultimo caso la protasi è nel cuore del canto XXIX. L'autore pone all'inizio del canto XXX (vv. 1-12 e 13-21) un altro preambolo, relativo ai soli falsatori della propria persona: due tragiche e preziose digressioni mitologiche tratte dalle *Metamorfosi*. Esse sono anche, in certa misura, una esposizione dell'argomento, giacché vi vengono rievocati casi di pazzia furiosa e sanguinaria che preludono alla malattia, cioè alla rabbia canina, bestiale e aggressiva, a causa della quale i falsatori di persona corrono per la bolgia azzannando i compagni di pena. La funzione principale delle due digressioni non è però né quella di dare un preambolo ai falsatori di persona, giacché i peccatori che all'interno del canto riceveranno il massimo spicco saranno mastro Adamo (falsatore di moneta) e Sinone (falsatore di parole) e neppure quella di porsi come secondo termine di una similitudine, secondo che è stato felicemente osservato da U. Bosco e da G. Reggio.

La digressione che avvia la comparsa dei falsatori di persone è frutto, come altre non poche, della necessità, acuta nelle Malebolge, di attenuare la tetra monotonia e il senso di oppressione che graverebbero sul lettore a causa del paesaggio sempre orrido e privo di vita, degli effetti fonico-acustici aspri, duri e striduli, delle pene spesso ributtanti, dell'assenza di ogni tratto gentile nei dannati⁶⁵. In *Inf.*, quasi sempre, prima di entrare in *medias res*, cioè prima di avvicinarsi alle anime dei dannati che abitano un cerchio, una zona di un cerchio o il fondo di una bolgia, e prima che il *viator* e Virgilio entrino a discorso con loro, lo scriba, oppure lo scriba e l'autore, avvicinandosi, forniscono una descrizione del luogo, della pena, dell'atmosfera che da essi si sprigiona. Il detto procedimento, un pochino "scolastico" e assai pedagogico, si deve anche al fatto che l'*Inferno* è la cantica in cui il

cercano, invano, di impedire ai due poeti l'ingresso nella città di Dite) e XXI-XXIII (i diavoli custodi della bolgia dei barattieri ordiscono un inganno ai danni di Dante e Virgilio). È soprattutto a partire dalla seconda "sacra rappresentazione", dunque da *Inf.* XXI, che l'Alighieri rinunzia a far coincidere la misura di un canto o di due canti con una unità narrativa.

65. Siffatti preamboli (ampie similitudini, in genere), in cui si dice della alacre e sana operosità umana o in cui sono richiamate vicende tratte sia dal mito che dalla Bibbia, sono frequenti nella zona di Malebolge. Cfr. *Inf.* XXI, 7-21, XXIV, 1-15, XXVI, 25-33 e 34-39. Altre digressioni, interne alla *oratio soluta*, reintroducono gli elementi belli, addirittura fascinosi, della natura (ivi, XX, 46-51 e 61-78 e XXVI, 34-39).

poeta va alla ricerca dello “stile”, nel senso più ampio del termine, e non lo possiede ancora saldamente. In subordine, forse, l’Alighieri stima utile e necessario porgere queste informazioni a quella parte di lettori-uditori dell’*Inferno* privi di istruzione solida. Il luogo, la pena, l’atmosfera così descritti sono ormai costanti, uniformi, perpetui. La visita dei due pellegrini provoca cambiamenti che alterano temporaneamente e in modo difforme rispetto alle leggi dell’aldilà alcuni elementi di quest’ordine sempre uguale o quasi. Pochi cambiamenti, dei quali i dannati sono al corrente, avverranno nel giorno del giudizio universale.

Le porzioni di testo equiparabili in certa misura a preamboli, o diegetici, o misti di una porzione diegetica e di una metatestuale, delineano sinteticamente appunto le caratteristiche perpetue e immutabili, in ogni caso conformi all’assetto dell’inferno prima del giudizio universale. Esemplari i versi collocati nel cuore di *Inf.* XII, che preludono alla visita del primo girone del settimo cerchio (violenti contro il prossimo), infernalizzati custodi del quale sono i centauri. L’apostrofe a noi umanità traviata (Dante si include), cioè il commento morale, spetta come sempre all’autore, la descrizione del luogo (il fiume di sangue bollente) è di penna dello scriba⁶⁶:

Oh cieca cupidigia e ira folle, / che sí ci sproni ne la vita corta, / e ne l’eterna
poi sí mal c’immolle! / Io vidi un’ampia fossa in arco torta, / come quella
che tutto ’l piano abbraccia, / secondo ch’avea detto la mia scorta; / e tra ’l
piè de la ripa ed essa, in traccia / corrien centauri, armati di saette, / come
solien nel mondo andare a caccia. (ivi, 49–57)

È molto degna di nota la presentazione della bolgia degli ipocriti, *Inf.* XXIII, 58–67:

Là giù trovammo una gente dipinta / che giva intorno assai con passi lenti,
/ piangendo e nel sembiante stanca e vinta. / Elli avean cappe con cappucci
bassi / dinanzi a li occhi, fatte de la taglia / che in Clugnì per li monaci fassi.
/ Di fuor dorate son, sí ch’elli abbaglia; / ma dentro tutte piombo, e gravi
tanto, / che Federigo le mettea di paglia. / Oh in eterno faticoso manto!

I vv. 58–62 sono di penna dello scriba, mentre a partire dal verso 63 il controllo della narrazione è assunto con naturalezza e in maniera

66. Cfr. anche *Inf.* VI, 7–21, XIV, 7–30, XVIII, 22–39, XX, 4–24, XXIII, 58–67.

dissimulata dall'autore, il quale dal presente della scrittura continua la descrizione avviata dall'amanuense-storico e riferisce circa il perenne, immutabile castigo cui sono sottoposti i dannati: perenne e immutabile, dunque identico a se stesso anche nel momento in cui l'io del poeta che scrive è al lavoro. La classica esclamativa dell'autore che marca la fatica e durezza della pena, con ciò stesso riprovando i vizi dell'umanità, è la sola porzione metatestuale, cioè non diegetica.

La rinunzia, a partire da *Inf.* XXI, a fare di un canto o di due canti contigui una conchiusa unità narrativa ha come conseguenza che all'inizio di un canto, invece di un preambolo, possa trovarsi l'epilogo o una sorta di epilogo all'episodio raccontato nel canto precedente e anche, per contro, che il preambolo a un episodio si trovi alla fine del canto precedente. Divengono relativamente frequenti nella seconda e nella terza cantica epiloghi di penna dell'autore che si trovano all'inizio di un canto e che sono e non sono deviazioni dalla linea del resoconto; il tema principale dell'epilogo, che è nel luogo in cui ci si attenderebbe di trovare un preambolo, è spesso altro rispetto a quello del canto.

L'ampia e affettuosa similitudine realistica di penna dell'autore (almeno, con sicurezza, il secondo termine di essa, che abbraccia i versi 1-15), la quale apre *Inf.* XXIV, dedicato all'arrampicata verso la settima bolgia e al dischiudersi di essa alla vista, occupa quella che normalmente era stata la posizione dei preamboli (si pensi a *Inf.* XIX), ma è in realtà un tenero e sorridente epilogo, congiuntamente, della rappresentazione dei casi avvenuti nella bolgia dei barattieri e della rappresentazione dell'incontro con gli ipocriti (bolgia sesta).

Inf. XXVI, che a partire dal v. 13 è occupato dalla descrizione della bolgia dei consiglieri di frode e poi dall'incontro con il loquace Ulisse e il silenzioso Diomede, *Inf.* XXVI si apre con un'aspra invettiva dell'autore contro Firenze nella quale viene versata in parte la materia della bolgia dei ladri, il che non era indispensabile (come non lo era l'epilogo a *Inf.* XXIII), giacché gli ultimi versi di *Inf.* XXV potevano fungere da suggello e congedo. Con il suo ultimo verso, il secondo canto dedicato ai ladri era concluso⁶⁷. Lo scopo dell'autore è di accusare i Fiorentini di una colpa la quale ha strettamente a che fare

67. « Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande / che per mare e per terra batti l'ali, / e per lo 'nferno tuo nome si spande! / Tra li ladron trovai cinque cotali / tuoi cittadini onde mi ven vergogna, / e tu in grande orranza non ne sali » (ivi, XXVI, 1-6).

con la cupidigia; la quale è in qualche modo affine alla baratteria; la quale è però assai più ignominiosa della baratteria, di cui Dante era stato pretestuosamente incolpato dopo la presa del potere da parte dei guelfi neri in Firenze. La posizione conferisce all'apostrofe il massimo risalto, sebbene non sia lecito considerarla una deviazione che si allontana sensibilmente dal resoconto (l'autore, dal presente della scrittura, fornisce informazioni circa incontri da lui fatti nella settima bolgia).

Ci si imbatte anche nella situazione opposta. L'incontro con Ugolino e il racconto che questi fa della terribile morte sua e dei suoi figli abbraccia una vasta parte di *Inf.* XXXIII. Il preambolo all'incontro e al racconto si trova però nella chiusa di *Inf.* XXXII, ai vv. 124–139. Il preambolo è in parte di penna dello scriba, in parte dell'io del pellegrino (*oratio soluta*).

Purg. potrebbe esser definito 'la cantica senza preamboli'. Esso è in non lieve misura invece la cantica degli epiloghi. Le terzine iniziali di parecchi canti sono epiloghi, spesso moralmente austeri, dei dialoghi o delle vicende accaduti nel canto precedente oppure delle spiegazioni colà fornite da Virgilio a Dante: così *Purg.* IV, 1–24, V, 1–21, VI, 1–28, XII, 1–9. Un paio di volte questi epiloghi sono al contempo preamboli rispetto ai contenuti del canto che sta iniziando: così XVIII, 1–9 e XXII, 1–6. Sovente non vi è stacco alcuno tra un canto e un altro; il racconto prosegue senza che si avvertano pause, riprese, segmentazione. L'attacco del canto successivo porta avanti con naturalezza e senza cesure le vicende o i dialoghi che concludevano il canto precedente: *Purg.* III, IV, X, XIII, XIV, XVI, XXII, XXIII, XXIV, XXVI, XXVIII, XXIX, XXXI, XXXII, XXXIII. Ciò avviene in particolare dopo l'arrivo nella « divina foresta ». L'insieme di canti che formano questa sontuosa anticamera del paradiso costituiscono una unità narrativa. I primi versi del canto XXX (arresto della processione), retoricamente elaboratissimi, sono fino al v. 27 un preludio all'apparizione di Beatrice velata sopra il carro trainato dal grifone.

Un tipo di attacco frequente in *Purg.* è quello che fornisce le coordinate temporali, l'indicazione dell'ora; l'Alighieri ricorre quasi sempre a complicate indicazioni cosmologiche formulate con lusso retorico (perifrasi in particolare, e similitudini) e ornate di citazioni mitologiche: II, 1–9, VIII, 1–8, IX, 1–6, XV, 1–6, XIX, 1–6, XXV, 1–3, XXVII, 1–5. Spicca in siffatto contesto la citata maledizione scagliata dall'autore contro la lupa (ivi, XX, 10–12), protasi di terzo grado che introduce la

rappresentazione dell'avidità di terre, denaro e potere dei Capetingi.

In *Purg.* X, dopo che Virgilio ha annunciato al discepolo che stanno arrivando, lente, anime espianti in gran numero (ivi, 97–102), accorre sul proscenio l'autore. Questi rivolge un appello al lettore (vv. 106–III), esortandolo a non lasciarsi afferrare dallo sconforto quando apprenderà il modo della espiazione che Dio esige dalle anime dei superbi e infondendogli coraggio⁶⁸. L'Alighieri crea così un effetto di suspense, mentre, al contempo, si mostra affettuosamente vicino alla umanità come lui peccatrice. Subito dopo che Dante e Virgilio hanno visto le anime espianti camminare quasi rannicchiate a terra a causa del macigno posto sulla schiena di ognuna, l'autore interrompe nuovamente il resoconto con un'apostrofe severa ai cristiani tutti, che hanno dimenticato la vanità dell'orgoglio terreno⁶⁹. Anche in questa rampogna v'è compassione nei confronti della umanità traviata (« cristian, miseri lassi ») e nondimeno nell'appello dianzi citato si direbbe che parli un buon padre, animato verso i lettori-uditori dagli stessi sentimenti affettuosi che Virgilio prova verso il proprio discepolo; nell'apostrofe ai cristiani è invece il poeta-profeta a parlare, anzi a tuonare contro un vizio tra i più gravi. Vuole dire questo che Dante si rivolge a un pubblico duplice? O Dante autore talvolta si sdoppia, assumendo ora una certa sensibilità e altre volte sensibilità diversa? La questione non è semplice; se ne parlerà brevemente nelle conclusioni.

Nel *Paradiso* l'Alighieri dispiega il massimo di flessibilità e di ricchezza espressiva in ordine a tutto ciò che riguarda porzioni di testo le quali in via secondaria e subordinata fungono anche da preamboli e preludi. Sovente la narrazione procede da un canto a quello successivo senza stacco né pausa alcuna⁷⁰. Porzioni di testo che svolgono *anche* la funzione di preamboli ai momenti di snodo si trovano sia all'inizio

68. « Non vo' però, lettor, che tu ti smaghi / di buon proponimento per udire / come Dio vuol che 'l debito si paghi. / Non attender la forma del martire: / pensa la succession; pensa ch'al peggio / oltre la gran sentenza non può ire » (la « gran sentenza » è il giorno del giudizio).

69. « O superbi cristian, miseri lassi, / che, de la vista de la mente infermi, / fidanza avete ne' retrosi passi, / non v'accorgete voi che noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla, / che vola a la giustizia senza schermi? / Di che l'animo vostro in alto galla, / poi siete quasi antomata in difetto, / sí come vermo in cui formazion falla? » (ivi, 121–129).

70. Così III, V, VI, XII (ma nei primi tre versi si potrebbe scorgere un epilogo della materia del canto precedente), XVIII, XIX, XXI, XXII, XXIV, XXVI, XXVIII, XXXI, XXXII e XXXIII.

sia nel cuore del canto⁷¹. Raramente, gli ultimi versi di un canto svolgono il ruolo di “presentare” il canto successivo: esemplare la chiusa o il congedo di *Par. V*, 138–139, in cui la voce fuori campo dell’autore annuncia che quel che è rimasto in sospeso verrà raccontato nel canto seguente⁷²: trattasi del procedimento che l’Ariosto adotterà sempre nelle chiuse dei canti del *Furioso*. Abbastanza spesso i versi incipitari di un canto fanno da epilogo alle vicende accadute o alle spiegazioni ricevute nel canto precedente⁷³. Segue poi un preannuncio dei nuovi incontri e delle nuove esperienze (così p. e. *Par. III*, in cui i vv. 1–6 sono una sorta di epilogo e 7–18 una sorta di preambolo). Un caso a sé stante è quello delle porzioni di testo — al cui inizio si trovano spesso, per dirla con Bosco, miniature cosmologico-astronomiche (cfr. la introduzione a *Par. XXIX*) — le quali al contempo dividono e uniscono un canto al precedente: così, i vv. 1–9 del canto testè menzionato chiudono la spiegazione di Beatrice sulle intelligenze angeliche di *Par. XXVIII* e preludono alla seconda parte del discorso di lei⁷⁴.

Particolarmente nota e illustre è la già accennata digressione dell’autore con cui si apre *Par. XXV*: essa non funge da epilogo rispetto a *Par. XXIV* (in cui San Pietro ha esaminato Dante sulla fede), sebbene in essa sia richiamato il v. 152 del canto antecedente. Essa è una deviazione, una pausa intensa tra l’esame cui il *viator* è stato sottoposto circa la fede e l’esame cui sarà sottoposto intorno alla speranza. Essa è intrisa di tutta la dolente e ancora speranzosa umanità di Dante, anziano, stanco, consapevole, senza superbia né vanagloria (sebbene il poeta medievale non distinguesse tra i due atteggiamenti), di avere conse-

71. Pause o stacchi che sono atteggiati anche a preamboli: IV, 1–9; V, 100–114; VIII, 1–12 e inoltre 16–21 e 22–27; X, 1–6 e soprattutto 7–27; XI, 1–12; XIII, 1–24; XV, 1–6, 7–9 e 10–12; XVII, 1–6; XX, 1–9; XXIII: 1–12.

72. « e così chiusa chiusa mi rispose / nel modo che ’l seguente canto canta ». Non è improbabile una influenza esercitata qui dalla poesia bretone.

73. Come sempre la struttura a due tempi del poema e la proiezione dei due io del poeta che scrive si riverbera anche su questi epiloghi. Di ciò do conto limitatamente ai primi due: VII, 1–9 (epilogo del lungo monologo di Giustiniano riferito in *Par. VI*: discorso diretto di questo e resoconto di penna dello scriba-storico); IX, 1–9 (epilogo dell’incontro del *viator* con Carlo Martello; 1–6 è un’allocuzione dell’autore alla regina Clemenza, 7–9 è parte del resoconto dello scriba, parte chiosa dell’autore; segue, ai vv. 10–12 una severa apostrofe dell’autore contro i peccatori); XVI, 1–15 (epilogo del dialogo tra il *viator* e Cacciaguida avvenuto nel canto precedente); XXVII, 1–9 (stacco che è anche una sorta di epilogo al rito di consacrazione svolto nei tre canti precedenti).

74. Analogamente: XXX, 1–15.

guito il suo obiettivo artistico; circa quello profetico giudicheranno Dio e i posteri. Dante autore formula un auspicio per se medesimo, esprime un desiderio struggente da lui nutrito; si tratta del desiderio che dà il titolo al presente studio:

Se mai continga che 'l poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra,
/ sì che m'ha fatto per molti anni macro, / vinca la crudeltà che fuor mi
serra / del bello ovile ov'io dormi' agnello / nimico ai lupi che li danno
guerra; / *con altra voce omai, con altro vello / ritornerò poeta*, e in sul fonte /
del mio battesimo prenderò 'l cappello; / però che ne la fede, che fa conte /
l'anime a Dio, quivi intra'io, e poi / Pietro per lei sí mi girò la fronte. (vv.
1-12; corsivo mio)

L'Alighieri compie con audacia inaudita il ribaltamento del topos di modestia, che la retorica classica raccomandava di inserire nei punti nevralgici del discorso al fine di accattivarsi la benevolenza dell'uditorio. Egli è certo di essere un poeta vero, il solo poeta in volgare, superiore, come sappiamo fin da *Inf.* XXV, ad alcuni dei maggiori *auctores* latini, quali Ovidio e Lucano.

8. La *Commedia*, Dante autore, e il “suo” pubblico

In verità tutti gli interventi dell'autore dal presente della scrittura — ammonimenti, rampogne, digressioni, invocazioni, chiose — istituiscono un rapporto tra autore e lettori-uditori, tra autore e pubblico, esplicito o implicito che questo sia. Da molti anni ragionare su questi temi ha comportato che si desse una attenzione particolare ai cosiddetti appelli al lettore ('Anrede an den Leser'). Ciò non ha impedito però di conferire attenzione altresì a tutte le apostrofi che Dante autore rivolge apertamente all'umanità e ad altre figure retoriche che sottendono un'apostrofe o un'allocuzione al pubblico della *Commedia* o alla umanità intera. Sarebbero da aggiungere i moniti che Beatrice e Virgilio rivolgono a Dante pellegrino e a tutti i cristiani, giacché l'Alighieri, attraverso le due guide del *viator*, parla anche a noi. Resta il fatto che negli appelli il poeta immagina un pubblico di uditori-lettori che leggono e/o ascoltano con fedeltà e vivo interesse il poema. Ho scritto lettori-uditori perché la lettura, nel medioevo, era un atto che si

compiva spesso, anche dai dotti, leggendo ad alta voce⁷⁵. La domanda che ha mobilitato l'attenzione degli studiosi è: gli appelli al lettore sottendono il medesimo pubblico delle apostrofi dantesche crucciate e severe? E quale pubblico precisamente?

Rinvio ai pregevoli e spesso autorevoli lavori sull'argomento, limitandomi a motivare alcune mie lievi riserve⁷⁶. Ha ragione Spitzer quando, contro il diverso parere dei suoi antecessori Gmelin e Auerbach conta nella *Commedia* diciannove appelli, quelli rivolti senza dubbio a coloro che Dante immagina leggano o ascoltino (oppure abbiano letto e/o ascoltato) il poema o due cantiche di esso⁷⁷. Recentemente è stata espressa l'opinione per cui sarebbero appelli al lettore unicamente quelli in cui compare la parola « lettore » o « lettor », con la sola eccezione di *Inf.* XXII, 118 (« O tu che leggi, udirai novo ludo », rivolto palesemente al lettore-uditore); tutte le volte che Dante, invece, si rivolge a coloro che leggono e/o ascoltano il poema mediante una perifrasi priva dell'esplicito riferimento alla lettura non saremmo in presenza di appelli al lettore ma di apostrofi a un pubblico più generi-

75. Cfr. P. DE VENTURA, *Le prediche agli ascoltatori*, cit., p. 67.

76. Cfr. H. GMELIN, *Die Anrede an den Leser*, « Deutsches Dante-Jahrbuch », 29/30 Band, 1951, pp. 130–140; E. AUERBACH, *Gli appelli di Dante al lettore*, (1954) in *Studi su Dante*, a cura di D. Della Terza, Milano, Feltrinelli 2008⁴, pp. 309–323, L. SPITZER, *Gli appelli al lettore nella Commedia*, cit., pp. 213–239 (vd. nota 10). Utili osservazioni anche in G. LEDDA, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella « Commedia » di Dante*, Ravenna, Longo 2002, pp. 376 (vd. pp. 127–28); in P. DE VENTURA, *Le prediche agli ascoltatori*, cit.; in S. DE LAUDE, *Auerbach, Spitzer e gli “appelli al lettore” nella “Commedia”*, in « Letteratura e filologia tra Svizzera e Italia », 1–2010, pp. 327–347. Merita molta attenzione l'opinione di G. Ledda, secondo cui sono veri e propri appelli al lettore non soltanto quelli in Du–Stil, nei quali l'*auctor* si rivolge all'interlocutore, anche a quello indicato mediante perifrasi, nel contesto di una relazione grammaticale io-tu o io-voi; vi sarebbe anche un'altra categoria di allocuzioni rivolte in presa diretta a chi legge e ascolta, in Er–Stil, non ancora studiate nei lavori sugli appelli ai lettori. Lo studioso produce in particolare questi esempi: « ciascun che legge » (*Inf.* XIV, 17), « che non vede » (ivi, XXXIV, 92), « chi non s'impenna sì che là sù voli » (*Par.* X, v. 74); « chi bene intender cupe » (ivi, XIII, 1), « chi prende sua croce e segue Cristo » (ivi, XIV, v. 106), « chi s'avvede » (ivi, 133). Si tratterebbe di « verbi al presente indicativo inseriti in clausole relative definitorie della sottoclasse dei lettori a cui ci si rivolge » (G. LEDDA, *La guerra della lingua*, cit. p. 127).

77. 1) *Inf.* VIII, 94–96; 2) IX, 61–63; 3) XVI, 127–132; 4) XX, 19–24; 5) XXII, 118; 6) XXV, 46–48; 7) XXXIV, 22–27; 8) *Purg.* VIII, 19–22; 9), IX, 70–72; 10) X, 106–111; 11) XVII, 1–19; 12) XXIX, 98–103; 13) XXXI, 124–126; 14) XXXIII, 136–139; 15) *Par.* II, 1–18; 16) V, 109–114; 17) X, 7–27 (secondo Gmelin questi versi includono due esempi distinti, secondo Auerbach e Spitzer Dante si rivolge due volte allo stesso lettore immaginario e i vocativi sono da considerare unitariamente); 18) XIII, 1–3; 19) XXII, 106–111.

co⁷⁸. È tesi che non si può condividere. I vv. 1–18 di *Par. II*, contengono una sorta di seconda protasi dell'autore. Questi pronunzia dal presente della scrittura due allocuzioni, distinte perché rivolte a due diverse fasce di pubblico, la prima agli aspiranti lettori-uditori inesperti, i quali però, verosimilmente, hanno potuto leggere e/o ascoltare le due prime cantiche e l'altra alla ristretta cerchia di lettori che posseggono sufficienti cognizioni filosofiche e teologiche. Ascoltiamo:

O voi che siete in piccoletta barca, / desiderosi d'ascoltar, seguiti / dietro
al mio legno che cantando varca, / tornate a riveder li vostri liti: / non vi
mettete in pelago, ché, forse, / perdendo me, rimarreste smarriti. / L'acqua
ch'io prendo già mai non si corse; / Minerva spira, e conducemi Apollo, /
e nove Muse mi dimostran l'Orse. / Voi altri pochi che drizzaste il collo /
per tempo al pan delli angeli, del quale / vivesi qui ma non sen vien satollo,
/ metter potete ben per l'alto sale / vostro navigio, servando mio solco /
dinanzi all'acqua che ritorna equale. / Que' gloriosi che passaro al Colco /
non s'ammiraron come voi farete, / quando Iason vider fatto bifolco.

I primi 6 versi sono incentrati sul campo metaforico del viaggiare per mare, già utilizzato nella esposizione dell'argomento di *Purg. II*, e delimitato dalle parole: « barca », « legno », « varca », « liti », « pelago », « acque », e, subordinatamente, « spira », « conducemi » e « Orse ». Molti che si trovano in « piccoletta barca » hanno potuto tener dietro alla « navicella » dell'ingegno di Dante fino alla « divina foresta ». Ora, però, la maggioranza dei lettori che hanno apprezzato *Inf.* e *Purg.* vengono invitati a desistere dal leggere e/o ascoltare l'ultima cantica. Nella terzina successiva, quella che più appare come un supplemento alla protasi di *Par. I*, l'autore proclama la unicità della rappresentazione del paradiso che sta per fornire; vi sarà infusa un'ardua scienza delle cose umane e divine, e sublimi saranno la lingua e lo stile. Dante è certo di ottenere l'aiuto delle divinità della poesia e della scienza. Segue, ai vv. 10–18, un appello ai lettori colti. Soltanto costoro vengono autorizzati a imbarcarsi per seguire la nave poderosa che si accinge a varcare un mare altissimo e inesplorato. Il poeta anzi li alletta per indurli a seguirlo, promettendo loro che si meraviglieranno. Sono coloro che

78. Non sarebbero pertanto appelli ai lettori p.e. *Inf. IX*, 61–63: « O voi ch'avete l'intelletti sani / mirate la dottrina che s'asconde / sotto 'l velame de li versi strani » e neppure *Par. XIII*, 1–24, di cui riferisco i primi versi: « Imagini chi bene intender cupe / quel ch'ì or vidi (e ritegna l'image, / mentre ch'io dico, come ferma rupe) ».

Dante sente simili a sé, perché sulla terra hanno rivolto il loro giusto desiderio alla sapienza di cui si nutrono le intelligenze celesti, pane spirituale del quale nella prima vita è impossibile giungere a saziarsi.

Nel v. 1 di *Par.* II, l'autore si rivolge di certo a gran parte di coloro cui si era rivolto nell'appello di *Inf.* XXII, 118. Egli stesso asserisce ciò, perché immagina (o crea) un pubblico di persone che vorrebbero « seguirlo », desiderose di « ascoltare » ciò che sarà narrato in *Par.*; queste persone si trovano però in « piccioletta barca ». Il poeta si avvale anche ora dello *Schiffhartsmetapher*, come l'ha definito Curtius, il paragonare un poema a un viaggio per mare. Ciò egli fa perché chi sta in « piccioletta barca » è sì riuscito a seguirlo fino a quando egli ha “solcato il mare” grazie alla « navicella » del suo ingegno; ha cioè solcato un mare percorribile anche da “imbarcazioni leggere”, da lettori–uditori che non sono degli “addetti ai lavori”. Per leggere e comprendere il *Paradiso*, però, è indispensabile avere solido spessore filosofico e teologico.

Commentatori illustri, perfino Sapegno, hanno ritenuto che i lettori–uditori di *Par.* II, non dotti e tuttavia avidi di continuare la lettura e/o l'ascolto del poema, fossero attratti dai pregi stilistico–formali di esso (« invaghiti dal diletto di cui s'adorna il severo contenuto del poema »). Ma non vi è nulla nel testo dantesco che autorizzi questa interpretazione. Quei lettori e/o uditori saranno stati attratti sia dalla forma che dal contenuto, per usare una espressione grossolana: probabilmente il fine edificante del poema era loro congeniale. Istruttivo, al riguardo, l'appello di *Inf.* XX, 19–24. Il poeta augura al lettore di ricevere un utile ammaestramento dalla pena degli indovini che passa a descrivere, senza tacere che essa suscitò in lui un dolore acuto tanto da indurlo al pianto. I fedeli lettori dell'*Inferno*, (« comedia », mentre in *Par.* l'autore parlerà di « sacrato poema » e di « poema sacro ») seguono con interesse il racconto non solo per fini di evasione ludica, che pure ci sono, ma anche per ricevere un insegnamento morale⁷⁹. L'appello in cui Dante, davanti alla porta del purgatorio, nota che la materia che canteerà d'indi innanzi è più ardua, e che egli sta alzando in modo conforme lo stile, esprime un concetto semplice, superfluo per i lettori più colti:

79. A. CASADEI, *Il titolo della “Commedia” e l'Epistola a Cangrande*, cit. (vd. nota 21 al capitolo II e nota 8 al presente capitolo), toglie a oggetto di indagine precisamente la spinosa questione del titolo da Dante attribuito al proprio poema.

a costoro più congeniale sarebbe stata un'invocazione. Mentre rende moralmente partecipi e consapevoli tutti i lettori-uditori, l'autore avverte i più semplici che sarà richiesto loro uno sforzo maggiore.

Se questo è vero si capisce qual è il solo significato possibile dell'appello di *Purg.* VIII, 19-21, per spiegare il significato esatto del quale sono stati prodigati nel corso dei secoli tesori di sottigliezze e anche astruserie: « Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero, / ché 'l velo è ora ben tanto sottile, / certo che 'l trapassar dentro è leggiero ». Tutti gli appelli (ma non essi soltanto!) segnalano che si è in prossimità di momenti di snodo cruciali, specie dal punto di vista morale. Dante autore indica che occorre prestare molta attenzione al senso allegorico e morale di quel che sta per essere narrato, andando oltre il significato istoriale, come già era accaduto nell'appello di *Inf.* IX, 61-63. Con Bosco, ritengo che Dante rassicuri i lettori "fedeli", dicendo loro che questa operazione sarà semplice, perché il senso allegorico è velato in modo lieve e il lettore può esser certo di coglierlo se appena aguzzerà gli occhi della mente, la sua intelligenza. Inteso così, l'appello è rivolto a un pubblico esteso tanto quanto quello dell'*Inferno*.

Questa interpretazione, che risale ai più antichi commentatori, è stata abbandonata, fin da Pietro di Dante, perché è parso che sarebbe inutile, superfluo, avvertire il lettore e stimolarlo ad aguzzare il proprio ingegno se il senso riposto si coglie facilmente. L'obiezione presume un pubblico omogeneo di lettori relativamente acculturati. Così non è: Dante si sta rivolgendo a tutti i lettori "affezionati", ma con un occhio di riguardo a coloro che si trovano su « piccioletta barca ». Li incoraggia, dice loro che potranno afferrare il senso di tutti i dettagli della sacra rappresentazione: p.e. perché gli angeli indossino una veste verde; perché le punte delle loro spade affocate siano tronche e inadeguate al combattimento; perché nel purgatorio, in cui il demonio non può esercitare la tentazione, tuttavia compaia il serpente che gli angeli metteranno in fuga. Il senso riposto di questi dettagli è in effetti ben comprensibile, ma, per comprenderlo, occorre pur sempre aguzzare l'ingegno, come Dante autore chiede. Questo appello, e quelli di *Inf.* XX, 19-25 (« Se Dio ti lasci, lettor, prender frutto di tua lezione, or pensa per te stesso / com'io potea tener lo viso asciutto ») e di *Purg.* X, 109-III sono i tre appelli in cui più si manifesta, forse, il senso di comunione (la formula è di Spitzer) tra l'artista e il lettore, ed essi sono rivolti a tutti i lettori-uditori delle prime due cantiche.

È verosimile che nell'appello di *Par.* II, 10–18 (« voi altri pochi [...] ») Dante si rivolga, invitandoli a seguirlo, quasi a dei colleghi, a persone che stanno alla pari con lui. La materia e il tessuto verbale e figurativo della terza cantica sono ardui e sublimi tanto, che solo lettori qualificati potranno intenderli. Gli altri appelli di *Par.*, però, dimostrano che anche il pubblico esiguo dei lettori colti è composto di discenti che il poeta-profeta ammaestra, considerandoli al modo di coloro che ascoltavano, nelle chiese di Santa Maria Novella e Santa Croce, l'altissimo insegnamento dei teologi domenicani e di quelli francescani, ma anche al modo di studenti universitari ai quali il maestro e dottore parli *ex cathedra*⁸⁰.

Si può trarre una prima conclusione. Il pubblico immaginato o creato da Dante per la *Commedia* attraverso gli appelli e attraverso le più tradizionali apostrofi è formato da tre serie differenti di destinatari. Il gruppo di coloro che sono stati qui definiti “lettori affezionati” riunisce due serie non omogenee, che l'autore medesimo distingue: il pubblico, verosimilmente cittadino, dei magnati, della borghesia grassa (la « gente nuova »), forse in minima parte anche del popolo minuto, che era in grado di comprendere, in maniera parziale, testi non eccessivamente impegnativi dal punto di vista intellettuale. In tale serie si trovava una minoranza ricca abbastanza da procurarsi il libro; inoltre, il gruppo degli uomini appartenenti all'alta cultura. Nell'*Inferno* e nel *Purgatorio* l'Alighieri si rivolge a tutti costoro in modo indifferenziato. L'appello nel quale tutti gli studiosi hanno rilevato tracce di sottotesti orali di matrice giullaresca « O tu che leggi, udirai nuovo ludo » (*Inf.* XXII, 118) e l'appello di *Purg.* X, 106–111, in cui l'autore previene il possibile scoraggiamento del lettore sono rivolti a tutti i “lettori affezionati”, senza distinzioni o quasi. Si è notato nel presente studio che probabilmente l'appello di *Purg.* IX, 70–72 si rivolge in particolare al pubblico non dotto, il che nulla toglie al fatto che questi

80. Esemplare il doppio appello di *Par.* X, 7–27: « Leva dunque, lettore, a l'alte rote / meco la vista, dritto a quella parte », « Or ti riman, lettor, sovra 'l tuo banco, / dietro pensando a ciò che si preliba, / s'esser vuoi lieto assai prima che stanco. / Messo t'ho innanzi: omai per te ti ciba; / che a sé torce tutta la mia cura / quella materia ond'io son fatto scriba » (vv. 7-8 e 22-27); anche l'appello sorridente e scherzoso di *Par.* V, 109-114 presume un maestro che concede un po' di riposo mentale ai suoi allievi: « Pensa, lettor, se quel che qui s'inizia / non procedesse, come tu avresti / di più sapere angosciosa carizia » (vv. 109-111).

avvertimenti al pubblico siano un topos, o una consuetudine retorica, diffusa.

Pare a me che la prima cantica offra almeno una conferma, molto interessante, di ciò che sono venuta argomentando:

Io levai li occhi e credetti vedere / Lucifero com'io l'avea lasciato, / e vidili
le gambe in sù tenere; / e s'io divenni allora travagliato, / la gente grossa il
pensi, che non vede / qual è quel punto ch'io avea passato. / « Lèvati sù »,
disse 'l maestro, « in piede: / la via è lunga e 'l cammino è malvagio, / e già
il sole a mezza terza riede » (*Inf.* XXXIV, 91–96). « “Prima ch'io de l'abisso
mi divella, / maestro mio”, diss'io quando fui dritto, / “a trarmi d'erro un
poco mi favella: / ov'è la ghiaccia? e questi com'è fitto / sí sottosopra? E
come, in sí poc'ora, / da sera a mane ha fatto il sol tragitto?” ». (ivi, 100–105)

Nei primi versi citati è formulato, stando alla lettera, un appello in Er-Stil alla « gente grossa ». Non è questa, però, la vera destinataria dell'appello. I veri destinatari sono le persone colte e dall'ingegno sottile, le quali hanno capito che Virgilio e Dante, superato il centro della terra, a causa della legge di gravità hanno dovuto capovolgersi, mentre Virgilio, con Dante avvinghiato al suo collo, continua a salire appigliandosi al vello di Lucifero. Dopo avere strizzato l'occhio alle persone d'ingegno e di cultura, l'Alighieri attribuisce al pellegrino il livello mentale delle genti grosse, formulando la serie di domande che, a suo parere, queste si pongono udendo una stranezza quale è quella del capovolgimento e delle cose e persone a rovescio, come Dante pellegrino ora le vede dal nuovo angolo prospettico. Virgilio risponde con pazienza e in modo perspicuo alle domande del discepolo. Cioè delle genti grosse. Impersonando la parte dell'ignorante e facendo impersonare a Virgilio quella di colui che, come un buon maestro di scuola elementare, spiega ai fanciulli un fenomeno fisico, l'Alighieri ha di mira quella che sopra era stata chiamata la serie non dotta, seppure composita, del suo pubblico.

Di contro, anche la cantica più popolaresca, scritta in stile comico, contiene apostrofi solenni, il destinatario principale delle quali è la fascia più colta del pubblico (si veda p.e. *Inf.* XXV, 94–102)⁸¹. La terza

81. Dante nell'*Inferno* parla due volte di « comedia » in relazione all'attributo « tragedia » applicato all'*Eneide*. Concordo con coloro secondo i quali Dante immaginava eminentemente lettori-uditori istruiti; scrivono U. Bosco e G. Reggio: « Questo rapido accenno, che presuppone nel lettore la conoscenza dell'episodio biblico in tutti i suoi particolari, è

serie di destinatari è la cristianità tutta. Alla cristianità tralignante, cui Dante, che la fustiga, sa di appartenere, sono indirizzate apostrofi severe come quella di pochi versi successiva all'appello incoraggiante e affettuoso di *Purg.* X: « O superbi cristian miseri lassi, / che, de la vista de la mente infermi, / fidanza avete ne' retrosi passi, / non v' accorgete voi che noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla / che vola alla giustizia senza schermi? » (vv. 121-126)⁸². Ad analogo pubblico sono dirette le apostrofi di *Par.* IX, 10-12 e XI, 1-3. La maggior parte di coloro che compongono quel vastissimo pubblico virtuale non leggono il poema né mai lo leggeranno o ascolteranno. Tuttavia molti ne sentiranno parlare, e la sua efficacia benefica si spanderà sui cristiani non solo per forza propria ma con l'ausilio della Provvidenza. Dio farà in modo che le parole del poeta-profeta non vadano perdute e raggiungano cerchie di cristiani sempre più larghe, anche coloro che ascoltano ma non sanno leggere. La fiducia in questo intervento provvidenziale, tale per cui il grido di Dante si propagherà, è enunciata da Cacciaguida in *Par.* XVII:

Questo tuo grido farà come vento, / che le più alte cime più percuote; / e
ciò non fa d'onor poco argomento. / Però ti son mostrate in queste rote,
/ nel monte e ne la valle dolorosa / pur l'anime che son di fama note, /
che l'animo *di quel ch'ode*, non posa / né ferma fede per esempio ch'ài / la
sua radice incognita e ascosa, / né per altro argomento che non paia. (vv.
133-142; corsivo mio)

procedimento non insolito in Dante. Si tratta spesso di richiami culturali fatti evidentemente non con l'intenzione di divulgazione, ma nella consapevolezza di un pubblico istruito, a cui basta l'accenno per richiamare il preciso e completo dato culturale » (la citazione è tratta del commento a *Purg.* X, 57). Ritengo però altresì, con Auerbach, che, seppure ogni intenzione divulgativa da parte di Dante sia da escludere, il poeta nelle due prime cantiche immaginasse anche un pubblico di semidotti oltre a quello degli istruiti senz'altro, semidotti ai quali necessariamente molte cose sfuggivano, ancorché il senso complessivo e didascalico delle due prime cantiche fosse nel suo complesso accessibile.

82. Alla stessa cristianità (Dante incluso) sono rivolti alcuni severi ammonimenti di Beatrice e di Virgilio: « Siate, Cristiani, a muoverti più gravi: / non siate come penna ad ogni vento, / e non crediate che ogni acqua vi lavi. / Avete il novo e il vecchio Testamento / e 'l pastor de la Chiesa che vi guida: / questo vi basti a vostro salvamento. / Se mala cupidigia altro vi grida / uomini siate, e non pecore matte » (*Par.* V, 73-80).

AREE SCIENTIFICO–DISCIPLINARI

AREA 01 – Scienze matematiche e informatiche

AREA 02 – Scienze fisiche

AREA 03 – Scienze chimiche

AREA 04 – Scienze della terra

AREA 05 – Scienze biologiche

AREA 06 – Scienze mediche

AREA 07 – Scienze agrarie e veterinarie

AREA 08 – Ingegneria civile e architettura

AREA 09 – Ingegneria industriale e dell'informazione

AREA 10 – Scienze dell'antichità, filologico–letterarie e storico–artistiche

AREA 11 – Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche

AREA 12 – Scienze giuridiche

AREA 13 – Scienze economiche e statistiche

AREA 14 – Scienze politiche e sociali

Il catalogo delle pubblicazioni di Aracne editrice è su

www.aracneeditrice.it

Compilato il 19 marzo 2013, ore 14:09
con il sistema tipografico \LaTeX 2_ε

Finito di stampare nel mese di ottobre del 2012
dalla «ERMES. Servizi Editoriali Integrati S.r.l.»
00040 Ariccia (RM) – via Quarto Negroni, 15
per conto della «Aracne editrice S.r.l.» di Roma